

Filosofía

Nueva
edición
ampliada e ilustrada

Julio Cabrera

Cine: 100 años de filosofía

Una introducción a la filosofía
a través del análisis de películas



gedisa
editorial

Julio Cabrera

CINE:
100 AÑOS DE FILOSOFÍA

Serie CLA•DE•MA
Filosofía

CINE:
100 AÑOS DE FILOSOFÍA

*Una introducción a la filosofía
a través del análisis de películas*

Julio Cabrera

gedisa
editorial

© Julio Cabrera, 2015

Corrección: Marta Beltrán Bahón

Diseño de cubierta: Juan Pablo Venditti

Primera edición: octubre de 2015, Barcelona



© Editorial Gedisa, S.A.
Avda. del Tibidabo, 12, 3.º
08022 Barcelona (España)
Tel. 93 253 09 04
Correo electrónico: gedisa@gedisa.com
<http://www.gedisa.com>

Preimpresión:
Editor Service, S.L.
Diagonal 299, entlo. 1ª
08013 Barcelona

eISBN: 978-84-9784-921-0

Índice

Prefacio	9
Cine y filosofía	
Para una crítica de la razón logopática	15
Ejercicio 1. Platón cogió su fusil (La teoría de las Ideas)	57
Ejercicio 2. Aristóteles y el ladrón de bicicletas (La cuestión de lo verosímil)	77
Ejercicio 3. Tomás de Aquino y la semilla del diablo (La Filosofía y lo sobrenatural)	105
Ejercicio 4. Bacon, los fisiólogos griegos, Spielberg y los filmes-catástrofe (La relación del ser humano con la naturaleza)	129
Ejercicio 5. Descartes y los fotógrafos indiscretos (La duda y el problema del conocimiento)	163
Ejercicio 6. Los empiristas británicos: John Locke y David Hume. La identidad de Batman y el cine no causal de Quentin Tarantino (Las críticas a la sustancia y la causalidad)	183

Ejercicio 7. Kant, Tomás Moro y la el club de los poetas muertos (Teoría y práctica)	219
Ejercicio 8. Hegel, París/Texas y el turista accidental (El tiempo y el pensamiento)	249
Ejercicio 9. Schopenhauer, Buñuel y Frank Capra (El valor de la vida)	269
Ejercicio 10. Karl Marx, Costa-Gavras, Oliver Stone y el cine politizado (Política y pensamiento)	297
Ejercicio 11. Nietzsche, el imperdonable Eastwood y los asesinos natos (Heroísmo y violencia)	327
Ejercicio 12. Heidegger, Antonioni, el aburrimiento y las ballenas de agosto (El ser y la condición humana)	353
Ejercicio 13. Sartre, Thelma, Louise y el infierno de un matrimonio sueco (La existencia y la libertad)	387
Ejercicio 14. Wittgenstein, el cine mudo y la diligencia: lo que se puede decir y lo que sólo se muestra (La cuestión de los límites del lenguaje).	411
Bibliografía	443

Prefacio

Este libro es una introducción a la discusión de problemas fundamentales de la filosofía europea, clásica y contemporánea, de Platón a Wittgenstein: el ser, la naturaleza, el conocimiento, la duda, la responsabilidad moral, la política, el pesimismo, la violencia, la existencia humana, el lenguaje. Puede leerlo cualquier persona que se interese por esa filosofía y no sepa por dónde comenzar. Pero lo aprovechará solamente en la estricta medida en que sepa disfrutarlo, sin prevenciones culturalistas ni falsos temores ante autores consagrados y «difíciles».

La actual filosofía profesionalizada se ha asumido abiertamente como «apática», sin *pathos*, guiada exclusivamente por el intelecto y dejando de lado emociones e impactos sentimentales. Sólo algunos pocos filósofos de los dos últimos siglos (Schopenhauer, Nietzsche, Freud, Kierkegaard, Heidegger) han presentado resistencia a esta tradición, problematizando la hegemonía de la razón intelectualista y la sistemática exclusión del componente emocional en la tarea de captación del mundo. En este sentido, podemos llamarlos irónicamente pensadores «cinematográficos» de la tradición filosófica europea.

Decir que el sentido del mundo debe abrirse para una racionalidad exclusivamente intelectual, sin ningún tipo de elemento emocional y sensible, es, por lo menos, una tesis meta-filosófica que necesitaría de justificación. Tal vez el sentido del mundo sea sólo captable a través de una combinación —estratégica y amorosa— de *sense* y *sensibility*. En

este sentido, se habla aquí de una «razón logopática», de una racionalidad que es lógica y afectiva al mismo tiempo, y que se encontraría presente en la literatura, en la filosofía de los mencionados filósofos rebeldes y, ciertamente, en el cine, no solamente en el cine «dramático» —como podría pensarse— sino en todo tipo de imagen cinematográfica, aun en la no estrictamente narrativa. El impacto logopático de la imagen no se reduce al «impacto dramático»; la más fría imagen está cargada de afecto.

Los comentarios de películas que el lector encontrará en este libro siguen la estrategia de destacar los puntos del filme que deben contribuir a la instauración de la experiencia vivida de un determinado problema filosófico. Esta experiencia en sí misma es insustituible y nadie podría experimentarla por uno mismo. Tan sólo señalo los lugares donde el filme duele, donde puede aprenderse alguna cosa padeciéndolo. Serán ininteligibles sin la visión de las películas, si la tesis que aquí sostengo es verdadera. Pero, de todas formas, la parte lógica del filme continúa siendo indispensable.

Sin embargo, los filmes no pueden ser utilizados tan solo para «ilustrar» ideas filosóficas previas (un riesgo que el presente libro enfrenta permanentemente, y al cual sucumbe a veces); se trata de mostrar que el propio cine piensa, que es capaz de crear conceptos, y no tan sólo de «ilustrarlos». Tampoco se trata de proyectar filosofía en una película de manera puramente asociativa, como hacen algunos psicoanalistas y ciertos críticos hiper-intelectuales. (Un crítico argentino afirmaba, en un tiempo, que *Ocho y medio*, de Fellini, era la transcripción de La Divina Comedia de Dante, Canto por Canto). Se ha procurado que las problemáticas filosóficas no aplasten la experiencia del filme. Como el libro es, fundamentalmente, una introducción a la filosofía, y no una introducción al cine, el lector tendrá que comprobar si el objetivo del libro ha sido o no plenamente alcanzado.

Aquí se volverá a plantear, inevitablemente (y ojalá así lo haga), la debatida cuestión de la «vulgarización de la filosofía», fantasma que devasta cualquier tentativa de «introducir» a los profanos a los vericuetos de la argumentación filosófica. Los profesionales de la filosofía dirán que los análisis aquí expuestos son incurablemente superficiales y que, por serlo, deforman los problemas filosóficos, poniendo en cabezas desprevenidas conceptos equivocados que después será difícil extirpar. Por

ejemplo, al leer el Ejercicio Descartes, dirán que la duda del fotógrafo del filme *Blow-Up* no tiene nada que ver con la duda metódica cartesiana o, aludiendo al Ejercicio Wittgenstein, que la distinción entre cine mudo y sonoro nada tiene que ver con la distinción wittgensteiniana entre decir y mostrar. Ellos dirán: «Las cosas son mucho más difíciles».

Pero esto es trivialmente verdadero: las cuestiones filosóficas *siempre* permiten un tratamiento más profundo. Habrá sido legítimo, empero, comenzar. «Comenzar» («introducirse en») es, necesariamente, cometer errores, formular ingenuidades, caracterizar conceptos de manera insuficiente, escribir frases que nos darán horror dentro de unos años. Pero no hay otra manera de comenzar que no sea ésa. Algunos dirán: «Mejor que leer una Introducción a la Filosofía es leer la obra de los grandes filósofos. Ésa es la mejor introducción a la Filosofía». Pero en esa lectura de Aristóteles, Kant o Heidegger se harán presentes, inevitablemente, los errores y las ingenuidades de todo y cualquier principiar.

Uno de los filósofos analizados en este libro nos ha enseñado que todo comienzo es inesencial, que podemos empezar a filosofar desde cualquier punto, y que sea cual fuere el punto de partida, siempre será rápidamente superado y considerado superficial, pues habrá sido tan sólo un impulso para empezar a reflexionar. Ningún estudio previo evitará eso, ya que el ejercicio del pensamiento se ejerce de una sola manera: pensando, «la empresa de conocer no puede tener lugar si no es conociendo [...] querer conocer antes de conocer es tan extravagante como el sabio propósito de aquel escolástico de aprender a nadar antes de haberse arrojado al agua» (Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, § 10). Por consiguiente, si este libro se asume como «inicial», será necesariamente superficial en el sentido hegeliano. Deberá ser superado por más y mejores pensamientos. Pero eso no lo tornará inútil o peligrosamente desvirtuador de la «gran filosofía», con la que mantendrá, quiéralo o no, un vínculo indestructible.

Sea también dicho, como quedará claro —espero— tras la lectura del ensayo inicial («Cine y Filosofía. Para una crítica de la razón logopática»), que no se trata tan sólo de una introducción a la filosofía, sino también de un libro que defiende una idea de lo que sea filosofar; se indaga, por tanto, a qué filosofía pretenden introducirnos las introducciones a la filosofía. A través de la cuestión de la imagen cinematográfica y

de su poder conceptual, el libro plantea también una problematización de nociones tradicionales del quehacer filosófico.

No es ésta una introducción a filósofos, sino a problemas filosóficos, a pesar de que se parte, en cada ejercicio, del nombre de ciertos autores como referencias. Pero si se lee con atención, se verá que no son los filósofos quienes aparecen como autores de filosofías, sino que las filosofías son las que tienen a filósofos como portavoces. Así, Descartes es el pensador rehén para el problema de la duda, Schopenhauer el vocero de la cuestión del valor de la vida, y Sartre el ventrílocuo a través del cual pensamos la elección responsable. Los autores interesan como puentes hacia cuestiones por las cuales fueron poseídos. Se sigue la metodología de discutir problemas y de aprender discutiéndolos. Como lo dice otro de los pensadores convocados en este libro: «Él [el profesor] no debe enseñar pensamientos, sino a pensar; no se debe transportar al alumno, sino guiarlo, si se quiere que él sea apto, en el futuro, a caminar por sí mismo. Semejante didáctica la exige la propia naturaleza de la filosofía» (Kant, *Lógica*, Ak 306, A5). La única limitación de Kant es que él concebía este aprendizaje como algo que tan sólo la razón puede emprender. Su error fue no haber ido lo bastante al cine. Más allá de la ironía, en este libro se trata de mostrar que el cine puede enseñar filosofía a la manera kantiana.

En esta segunda edición del libro —después de varias reediciones sin cambios— se han introducido modificaciones significativas: Los cambios menores son numerosos y no tendría sentido resumirlos aquí, sobre todo la corrección de pequeños errores de informaciones que fueron casi siempre bien apuntados por el traductor italiano del libro (pero que a veces comete otros errores, como en la nota 2 del capítulo 13 o la 43 del 14). Estos errores menores se debieron, en parte, a las malas condiciones en las que me vi obligado a escribir la primera versión del libro, a veces sin el material de consulta a mano y forzado a reconstruir filmes de memoria, sin oportunidad de visionarlos de nuevo con calma. El libro fue escrito de manera salvaje e intuitiva, como si se abriese un filón que aún había que explorar. En esta edición, todos esos problemas menores fueron resueltos, y se intentó expresar mejor las ideas sin tener que escribir otro libro. Es evidente que alguien podrá continuar descubriendo errores u omisiones, que inevitablemente siempre aparecen en cualquier

obra filosófica. Pero los cambios realmente importantes en el libro son los que registro a continuación.

En primer lugar, se ha reescrito integralmente el estudio introductorio como consecuencia de numerosas discusiones y reflexiones posteriores a 1999, año lejano de la primera edición. Sobre todo, es importante la insistencia en la idea de que los filmes afirman algo acerca del mundo y pueden, por tanto, ser verdaderos o falsos. También la idea de que se trata de captar los filmes en un ámbito no meramente «interpretativo» o «hermenéutico», sino en un registro *interactivo*: las películas no transportan un «sentido» que habría que descifrar, sino que ostentan sentidos diversos cuando son interrogadas. (Este giro metodológico fue expuesto en varios artículos posteriores al libro, como «Para una (des)comprensión filosófica del cine: el caso *Inland Empire* de David Lynch», publicado en Venezuela, y «El tema del “impedimento” en el cine de Antonioni», publicado en España). El segundo cambio importante de esta edición fue la mayor atención prestada a los aspectos formales de algunas películas analizadas en el libro, tratando de huir de la mera «ilustración» y entendiendo mejor cómo el cine mismo construye conceptos con sus propias técnicas y articulaciones. En tercer lugar, nuevos filmes, antiguos y actuales, fueron añadidos en los diversos ejercicios.

En los 15 años que pasaron desde la primera edición, el autor cobró aguda conciencia de que el libro que había escrito era una introducción a la filosofía europea y de que la ecuación filosofía = filosofía europea debería ser redimensionada en cualquier «introducción a la filosofía», sea cual sea el lugar del planeta en donde sea escrita. Desarrollar mi actual escepticismo con respecto a esa ecuación equivaldría, realmente, a reescribir el libro de una forma que superaría la idea de una segunda edición; pero traté, aquí y allá, de incluir más cine latinoamericano y presentar (sobre todo en el Ejercicio Marx) algunas ideas generales respecto de la cuestión de la emancipación, lo que incluye una crítica al eurocentrismo dentro del cual el libro fue escrito en la década de 1990.

Esta segunda edición debe más de lo que puedo señalar aquí a Rodrigo Cassio Oliveira, estudiante de comunicación en la ciudad de Goiânia, que tuvo el coraje de escribir un trabajo de final de curso sobre mi libro (en la traducción portuguesa), aportando numerosas observaciones críticas que fueron tenidas rigurosamente en cuenta en los diversos capítulos

que él comentó. También fueron importantes las reacciones y comentarios de Alejandro Piscitelli, Juan Michel Fariña, Marcia Tiburi y de las numerosas personas que escribieron reseñas y artículos sobre el libro en España, Argentina, Italia y Brasil, entre otros países, durante la década de 2000. Gracias a todos ellos.

Julio Cabrera, Brasilia, 2014.

CINE Y FILOSOFÍA

Para una crítica de la razón logopática

I

Pensadores páticos y pensadores apáticos frente a la emergencia del cine

Mientras la filosofía profesional de las universidades trata de abrirse un espacio institucional como modo de supervivencia dentro del capitalismo globalizado, tratando de fabricar productos intelectuales que puedan evaluarse y venderse en el mercado de ideas, la filosofía como forma de vida, por el contrario, no puede respirar a no ser en contacto con otras tradiciones y otros saberes. En este sentido, ella se deja afectar por la cultura sin ningún gesto de reivindicación de espacios exclusivos. Es en esta dirección que afirmo que la filosofía no debería presuponerse como algo perfectamente definido antes del surgimiento del cine, sino como algo que podría modificarse a través de ese fenómeno tal vez inesperado. En este sentido, la filosofía, cuando manifiesta su interés por el mundo, no debería apoyar sus indagaciones únicamente en su propia tradición como marco único de referencia, sino insertarse en la totalidad de la cultura. Esto que se dice a propósito del cine se podría decir, propiamente hablando, de cualquier otra emergencia o desarrollo cultural; la filosofía, por su misma naturaleza abarcadora y reflexiva, se deja golpear por todo lo que el ser humano hace. La filosofía volvió a definirse después del

mito, la religión, la literatura, la ciencia, la política y la tecnología. Le cuesta mantener una esencia supuestamente eterna. Y la influencia de la imagen sobre la filosofía es, inclusive, mucho anterior al surgimiento del cine.

Los conceptos fueron tradicionalmente concebidos como formaciones (de corte esencialista en la filosofía europea clásica, de tipo más funcional en la contemporánea) que tratan de captar, describir y organizar fenómenos. La visión tradicional del concepto fue predominantemente intelectual, formado por medio de un proceso que «depura» la realidad enfocada de sus características sensibles, particulares y emocionales, que no serían esenciales al concepto. Éste debería centrarse en lo universal, al cual muchos particulares se subordinan. Lo sensible, lo particular, lo emocional, no crean conceptos; en el mejor de los casos, son meros puntos de partida que deberán ser superados por instancias intelectuales; en el peor de los casos, introducen lo dudoso, lo falso, lo aparente y lo ilusorio. Un concepto, en la tradición intelectualista europea, no tiene por qué acompañar las particularidades, detalles e impactos de las experiencias concretas.

Una idea fundamental en este libro es que lo distintivo de los conceptos no está vinculado a su carácter intelectual, sino al hecho de constituir estructuras captadoras y organizadoras del mundo, de naturaleza eminentemente relacional; los conceptos se vinculan entre sí en algún *médium*, que han sido tradicionalmente, en el plano lógico, las proposiciones, pero que pueden ser también, por ejemplo, situaciones. Se trata de encontrar algún ambiente en el cual los conceptos puedan vincularse, entrar en relación y decir algo sobre el mundo. En *media* situacionales, típicas de la literatura, el teatro y el cine narrativo, los conceptos, además de captar-organizar, también están fuertemente cargados de afecto. Mi idea es que no tenemos por qué renunciar a la asertividad cuando nos movemos de la tradición puramente intelectualista a una en la que los afectos cumplan alguna función en el mecanismo asertivo. En verdad, cuando el intelecto organiza el material sensible-afectivo, entra en interacción con él, no en una relación jerárquica de mano única, pues el intelecto también será guiado por el material sensible-afectivo que intenta organizar. A esta interacción compleja la llamo «logopática».

Voy a sostener que el concepto tiene que ser logopático para captar el mundo adecuadamente, que los conceptos generados por el cine son lo-

gopáticos, y que los conceptos aparentemente «apáticos» de la filosofía tradicional no son suficientes para captar-organizar muchos aspectos del mundo. En la tradición intelectualista apática, la filosofía ha ocultado cuidadosamente esta mediación del afecto, en un intento de generar verdades puramente intelectuales, al considerar a los afectos como obstáculos, nunca como componentes necesarios al concepto. Lo interesante es que, dentro de la propia historia de la filosofía europea, surgen voces que critican y desafían la versión intelectualista del concepto en una fecha tan reciente como el siglo XIX; direcciones de pensamiento que intentan una crítica y una redefinición de la racionalidad: las peculiares maneras de hacer filosofía de Arthur Schopenhauer y Friedrich Nietzsche, la tradición hermenéutica, sobre todo después de Heidegger, y el Existencialismo, de conjeturada inspiración kierkegaardiana, de los años cuarenta a sesenta del siglo XX. Estas corrientes de pensamiento tienen en común haber problematizado la racionalidad puramente lógica con la que el filósofo se ha enfrentado habitualmente al mundo, para hacer intervenir también, en el proceso de comprensión de la realidad, un elemento afectivo («pático»); una auto-problematización del intelectualismo filosófico europeo que remonta, por lo menos, al famoso ensayo de Montaigne sobre los caníbales, en donde ya se plantea claramente una visión intercultural del pensamiento. Querría hacer ver las ventajas de colocar al cine dentro de este proceso de crítica a la construcción puramente lógica de conceptos.

Pensadores europeos eminentemente lógicos (sin el elemento pático, pensadores apáticos) han sido, casi con certeza, Aristóteles, Santo Tomás, Bacon, Descartes, Locke, Hume, Kant y Wittgenstein, dejando de lado casos más controvertidos (como Platón y San Agustín). Los que conocen bien a estos filósofos tal vez estén aquí a punto de protestar. Lo que quiero decir no es que estos pensadores no se hayan planteado el problema del impacto de la sensibilidad o la emoción en la razón filosófica, o que no hayan tematizado el componente pático del pensamiento, o que no hayan aludido a él. De hecho, Aristóteles se ha referido a las pasiones, Santo Tomás ha hablado de sentimientos místicos, Descartes escribió un tratado sobre las pasiones del alma, Hume formuló una moral de los sentimientos, y Wittgenstein se ha referido al valor relacionado con la voluntad humana. Pero Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard, Heidegger, etc., es decir, los filósofos que he llamado «páticos», han ido

más lejos: no se han limitado a tematizar el componente afectivo, *sino que lo han incluido en el propio ejercicio de la racionalidad, como un elemento esencial de acceso al mundo*. El *pathos* ha dejado de ser un objeto de estudio al que se puede aludir exteriormente, para transformarse en una forma de encaminamiento hacia el mundo.

En general, solemos decirles a nuestros alumnos que para apropiarse de un problema filosófico no es suficiente con «entenderlo»: también hace falta vivirlo, sentirlo en la piel, sufrirlo, padecerlo, sentirse amenazado por él, percibir que nuestras bases habituales de sustentación son afectadas radicalmente. Si no es así, aun cuando «entendamos» plenamente el enunciado objetivo de un problema, no nos habremos apropiado de él, no lo habremos realmente comprendido. Hay un elemento experiencial (aunque no meramente «empírico») en la apropiación de un problema filosófico, que nos torna particularmente sensibles a algunos de esos problemas e insensibles a otros. No nos sentimos igualmente desafiados «experiencialmente» por todos los problemas filosóficos, por más importantes que sean, así como no nos enamoramos de todas las personas bellas e interesantes que conocemos, y no nos entusiasmos por todas las «obras maestras» del arte con las que tropezamos.

Es un hecho que la filosofía se ha desarrollado, a lo largo de su historia, en forma escrita y no, por ejemplo, a través de imágenes. Y es claro que se puede considerar a la filosofía, entre otras cosas, como un género literario, como una forma de escritura. Las ideas filosóficas han sido naturalmente, y sin mayor autorreflexión, expresadas de esa forma. Pero, ¿por qué esto *debe* ser así? ¿Existe algún vínculo interno y necesario entre la escritura y la problematización filosófica del mundo? ¿Por qué las imágenes no introducirían problematizaciones filosóficas tan contundentes como las vehiculizadas por la escritura? No parece haber nada en la naturaleza del indagar filosófico que lo condene inexorablemente al *médium* de la escritura articulada. Podríamos imaginar, en un mundo posible, una cultura filosófica desarrollada a través de fotografías o de danzas. En esa cultura, tal vez las formas escritas de expresión fueran consideradas como meramente ornamentales o como formas de diversión.

Puede asustar, a primera vista, hablar del cine como de una forma de pensamiento, así como asustó a los lectores tradicionales de filosofía que Heidegger afirmara que «la poesía piensa». Pero lo que es esencial a la

filosofía es el cuestionamiento radical y el carácter abarcador de sus consideraciones. Esto no es incompatible, *ab initio*, con una presentación «imaginante» (hecha a través de imágenes) de cuestiones. ¿No será que mucho de lo que Heidegger, por ejemplo, intenta decir, casi infructuosamente, forzando a la lengua alemana, obligándola a generar frases difícilmente inteligibles, o las tentativas de Hegel de pensar el trabajo del concepto «temporalmente», poniéndolo «en movimiento», no sería mucho mejor expuesto a través de imágenes surgidas en el desplazamiento calmo y atento de una cámara? No como Carnap lo decía sobre Nietzsche (en el aún expresivo artículo «La superación de la metafísica a través del análisis lógico del lenguaje»), esto es, que lo que «carece de sentido cognitivo» es mejor «expresarlo» en el lenguaje de la poesía como algo «meramente emocional», sino, por el contrario, en el sentido de que el cine conseguiría dar pleno sentido cognitivo a lo que Heidegger, Hegel y otros filósofos intentaron en vano decir mediante la escritura lineal. El cine ofrecería un lenguaje que, entre otras cosas, eximiría de realizar tales experimentos cronenbergianos con la escritura, dejando de insistir en «golpearse la cabeza embistiendo contra las paredes del lenguaje», al decir de Wittgenstein. El cine no sería una claudicación ante algo sin articulación, sino otro tipo de articulación conceptual, que incluye un componente emocional. Lo emocional no desaloja a lo racional, lo redefine.

Tal vez sea Heidegger, en el contexto del pensamiento europeo, quien, de todos los filósofos más recientes, ha expresado este compromiso de la filosofía con los afectos (*pathé*) de carácter fundamental, como la angustia y el tedio, afectos que nos ponen en contacto con el ser mismo del mundo, sentimientos con valor cognitivo en el sentido amplio de un «acceso» al mundo (no en un sentido tan sólo «epistemológico»). Al referirse a la poesía como «pensante» — y no, simplemente, como fenómeno estético o desahogo emocional — Heidegger la considera como apta para expresar la verdad, al instaurar el poeta un ámbito de «dejar que las cosas sean» (sin intentar dominarlas o controlarlas) a través de la actitud que denomina *Gelassenheit* (traducida, en un registro psicológico, como «serenidad», pero que yo prefiero llamar, con todos sus peligros, «dejadez» o «relajamiento», o también «abandonarse»). No parecería rebuscado considerar al cine, con su particular tipo de lenguaje, como una forma posible del abandonarse, del relajarse, del dejarse

estar, como una forma de captación del mundo que promueve —como la poesía— esta actitud delante del mundo (y aun cuando el propio Heidegger haya sido escéptico con respecto a las posibilidades ontológicas del cine, al que vinculó con las modernas técnicas del entretenimiento, nunca con la actitud pensante que sí atribuye a la poesía).

Haber llamado «cinematográficos» a filósofos como Kierkegaard, Nietzsche y Heidegger haría pensar que se sabe perfectamente lo que sea que resulte ser el cine. Pero, en verdad, no lo sabemos, pues la historia del cine es mucho más conturbada y menos lineal que la historia de la filosofía europea. Jean-Claude Carrière lo expresa bien al decir que el cine es una experiencia abierta, siempre redescubriéndose, huyendo de las reglas que tratan de aprisionada en una canónica. Pero no sabemos qué es el cine por una razón profunda; en realidad, por el mismo orden de razones por las que tampoco sabemos qué es la filosofía. No porque seamos ignorantes, o porque no hayamos ido bastantes veces a la biblioteca o a las filmotecas, sino por la naturaleza misma del asunto. Por eso, lo que voy a decir en la próxima sección acerca del cine es completamente estratégico: se trata de una caracterización conveniente para propósitos filosóficos, que permitirá considerar a los filmes como formas de pensamiento. No se trata de caracterizaciones permanentes o intocables.

II

Conceptos-imagen

Unas de las razones de haber llamado «cinematográficos» a aquel grupo de filósofos europeos de los siglos XIX y XX, es que ellos sostuvieron que ciertas dimensiones de lo humano, para ser entendidas, no pueden ser dichas o articuladas tan sólo lógicamente, sino que tienen que ser también presentadas sensiblemente, impuestas por un afecto dentro de una comprensión «logopática», intelectual y afectiva al mismo tiempo. Los «filósofos cinematográficos» sostienen que esa presentación mixta enuncia, a través de un impacto, ciertas afirmaciones que pueden ser defendidas con pretensiones de verdad universal; no se trata de meras «imágenes», sino de un impacto comprensivo, de experiencias vinculadas con lo humano y con la verdad en algún sentido cognitivo.

Estas características de las filosofías «páticas» parecen próximas al lenguaje del cine, por lo cual se abre aquí un espacio de confluencia entre la historia de la filosofía europea, sobre todo a partir del revolucionario siglo XIX, y la historia del cine, que puede ser vista —en un experimento de pensamiento— como la culminación de una historia de la imagen afectivo-cognitiva que aún está por ser escrita. Diré, de manera frágil y provisoria, que el cine, si se mira filosóficamente, puede entenderse como la construcción de lo que llamaré *conceptos-imagen*, un tipo de «concepto visual» estructuralmente diferente de los conceptos tradicionales utilizados por la filosofía escrita, presentados en la sección anterior como pertenecientes a una larga tradición intelectualista del pensamiento europeo, y a los que llamaré conceptos-idea. Si nos preguntamos *qué es* un concepto-imagen, nos sentiremos advertidos por Wittgenstein acerca del peligro de plantear ese tipo de pregunta esencialista (que comienza siempre con las palabras: «¿Qué es?»), y que nos arrastra a respuestas del tipo: «Los conceptos-imagen son...». Pero esta noción —como la mayoría de las nociones— no tiene contornos nítidos ni una definición precisa, y tal vez no debería tenerla si pretende conservar su valor heurístico. De manera que lo que voy a decir aquí sobre conceptos-imagen es simplemente una especie de «encaminamiento» —en un sentido heideggeriano— un «ponerse en camino» en una cierta dirección comprensiva hacia la cual esta caracterización indica, pero sin cerrarla o trazarla completamente.

Antes de hablar específicamente de conceptos-imagen quiero decir algo sobre *imagen*. No hay nada de particularmente sensible o afectivo en las imágenes; éstas podrían ser tan intelectuales y apáticas como proposiciones escritas (por ejemplo, las imágenes de un geómetra o de un agrimensor); es claro que no son ésas las imágenes que aquí interesan; las que importan al concepto-imagen son aquéllas capaces de «afectivizarse» aprovechando su poder presencial, su carácter «tremendo» (que hace temblar, que sacude). De las imágenes no interesa tan sólo su función representativa, y sí su presencialidad, su «tremendidad», su posibilidad de estremecer pero de manera cognitiva, referencial y donadora de sentido, y no solamente en la forma de un «impacto emocional» de consumo pasajero. En el caso particular del cine, quiero entender por «imagen» todo aquello que el cuadro nos entrega y también todo aquello que

nos rehúsa, en un contrapunto inestable (lo que se muestra puede rehusarse y viceversa). El cuadro como una bisagra, que abre y cierra, muestra y oculta, y que expresa en ese vaivén. En este sentido, palabras, sonidos, ruidos, movimientos, velocidades, distancias, músicas, objetos, forman parte de la imagen. Así, me gustaría considerar lo que los actores dicen dentro de un filme, la música que se escucha, los objetos que aparecen y los desplazamientos de cámara, como integrantes, todos ellos, de la imagen. (Y es por eso que pueden ser tan dudosas expresiones como «teatro filmado», «novela filmada»: cualquier cosa rodada ya se tornó *ipso facto* imagen cinematográfica, en el sentido plenario que quiero utilizar aquí).

A partir de esta noción elemental de imagen, querría explicar de manera más demorada cómo veo lo que sea un concepto-imagen. Voy a estudiar esto en ocho consideraciones, que tendrán que ser agudizadas durante los análisis de filmes concretos:

1. Un concepto-imagen se instaura y funciona dentro del contexto de una experiencia que hace falta tener, para poder comprender y utilizar el concepto. Por consiguiente, no se trata de un concepto externo, referencial, sino parte de una experiencia instauradora que permite la consolidación efectiva del concepto. Parafraseando al filósofo inglés John Austin, se podría decir que el cine es una especie de «hacer cosas con imágenes». La racionalidad logopática del cine cambia la significación de la expresión «saber algo», que no consiste tan sólo en «tener informaciones», sino en haberse abierto a cierto tipo de experiencia, en haber aceptado dejarse afectar por una cosa desde dentro de ella misma. De manera que hay que aceptar que parte de este saber no puede ser transmitido a aquel que, por un motivo u otro, no ha tenido las experiencias correspondientes.

Claro que una película puede siempre ser «puesta en palabras», en lo que se refiere a su componente lógico. Podemos decir que *Blow-Up*, de Antonioni (uno de los filmes que analizaremos), pone a su personaje central en una situación de incertidumbre intolerable, sacándolo de su actitud frívola y haciéndolo asomarse a la seriedad de la vida. Pero esto no es *Blow-Up*. Estas afirmaciones externas y arbitrarias sólo ganarán alguna animación cuando el filme sea visto y experimentado, instaurándose la experiencia de la incertidumbre a través de la fuerza afectiva de imágenes

que constituyen esa incerteza, inclusive, como una experiencia insoponible. (En el registro de experiencias insoponibles imposibles de explicar «desde afuera», piense, por ejemplo, entre millares, en filmes como *El salario del miedo* [1953. Henri Cluzot], *El coleccionista* [1965. William Wyler], *El reverso de la fortuna* [1990. Barbet Schroder] o *Missing* [1982. Costa-Gavras]). Lo que se agrega a la sinopsis en el momento de ver la película y de *tener la experiencia* que ésta propone e impone (la experiencia que es la propia película), no es estrictamente un «agregado», un solaz, una «experiencia estética» adicional o un ornamento, sino una dimensión comprensiva del mundo, una condición para que un fenómeno aparezca.

Claro que, simplemente, *ver* el filme, como recomendaba Fellini a sus críticos más intelectualizados, no es, *per se*, hacer filosofía, ni configura todavía ningún tipo de saber. Para indagarse filosóficamente sobre el mundo a través de un filme también precisamos interactuar con sus elementos lógicos, entender que hay un concepto que ha de ser construido —y no solamente «transmitido»— por sus imágenes (en movimiento, comprendiendo la total inmovilidad como una de las posibilidades del movimiento). Pero simplemente entender esta idea, a través, digamos, de la lectura de un comentario —así como Kant sabía enormidades de geografía sin haber salido nunca de Königsberg— tampoco es suficiente. Podremos leer incontables veces lo que allí se dice y haber entendido plenamente los términos del problema, y continuaremos permaneciendo «del lado de afuera», desalojados de su núcleo significativo.

Para todos los efectos lógicos, el comentario proporciona un relato «completo» del filme. Tendríamos alguna esperanza de ser entendidos por el filósofo intelectualista si pudiéramos mostrarle que «falta algo» en el comentario, que está «incompleto». Pero, en verdad, en el comentario no «falta» absolutamente nada y ése es precisamente el problema. La experiencia no forma parte del relato, es un componente que, aunque cognitivo, no se agrega a la información lógica disponible (tal vez por la misma razón que, según el mencionado Austin, la fuerza de una expresión no forma parte de su significado).

2. Los conceptos-imagen del cine, a través de esa experiencia instauradora, buscan producir en alguien (un alguien siempre muy indefinido) un impacto afectivo que, al mismo tiempo, le diga algo acerca del mundo y

de lo humano, algo con valor cognitivo y argumentativo que persuade a través de una conmoción. No están interesados tan sólo en información objetiva ni tampoco en una pura explosión afectiva, sino en una composición de contenidos representacionales y de afectos. Pero no se debe confundir «impacto afectivo» con «efecto dramático». Efecto dramático es la específica figura que lo logopático suele adoptar en la mayoría del cine narrativo clásico, pero eso no significa que no haya logopatía en filmes no dramáticos. Una película puede no ser «dramática» ni buscar particulares «efectos», puede, inclusive, no ser narrativa, no contar una historia, no tener linealidad y, no obstante eso, tener un impacto afectivo, provocar una conmoción «pática», como ocurre en *Verano en la ciudad* (1970, Wim Wenders), *La hipótesis de la pintura robada* (1979, Raúl Ruiz), o *Filme, Socialisme* (2012, Jean-Luc Godard). Incluso los así llamados «filmes cerebrales» conmueven al espectador precisamente a través de su frialdad, de su aparente carácter gélido o taciturno. Su aparente indiferencia es precisamente su particular recurso persuasivo, su peculiar tipo de emocionalidad. (El mejor ejemplo de esto tal vez sea *El poder de los sentimientos* [1983, Alexander Kluge], película gélida y distanciada que, paradójicamente, afirma algo sobre sentimientos humanos y afecta logopáticamente al espectador).

Por eso, sería un error pensar que la concepción logopática del cine se aplica tan sólo al cine narrativo clásico, que busca provocar «impactos emocionales» en el espectador. La idea del impacto afectivo está claramente presente en la teoría de lo «patético» formulada por Eisenstein en el libro *La forma del cine* y aplicada al análisis de la famosa escena de las escaleras de Odesa en *El acorazado Potemkin*. Escribe Eisenstein:

No es necesario buscar en la naturaleza lo que parece ser un *pathos* per se. Nos limitaremos a un análisis del *pathos* en una obra desde el punto de vista de su perceptor [...] desde el punto de vista de la emoción que despierta en el espectador. [...] [Para esto, basta] una simple descripción de los signos superficiales del comportamiento externo de un espectador dominado por el *pathos*. [...] Cuando el espectador no puede evitar saltar de su asiento, cuando prorrumpe en aplausos y exclamaciones, cuando sus ojos brillan con deleite, antes de derramar lágrimas de deleite... En resumen, cuando el espectador se ve obligado a «salirse de sí mismo», en el sentido de «salirse de su equilibrio y condición habituales y pasar a una nueva condición».

Dejando de lado desacuerdos teóricos (por ejemplo, no vinculo esto con la noción de «orgánico», muy importante para Eisenstein), lo que él escribe es exactamente lo mismo que quiero apuntar aquí. Y nadie más lejos que Eisenstein del mero melodrama narrativo clásico, lineal y lacrimógeno. De todos modos, otros grandes directores de cine más cerca de lo narrativo, como Chaplin y Hitchcock, también han puesto el acento en los afectos que la imagen tiene que despertar en el espectador.

3. A través de esta experiencia instauradora y afectivamente impactante, los conceptos-imagen afirman algo sobre el mundo con pretensiones de verdad y universalidad, en el sentido de algo que afecta a lo humano como tal de una manera primaria y fuertemente compartida. (Todos los humanos sienten miedo, aunque los objetos que merecen miedo sean diversos). Este elemento es fundamental, porque si no conservamos las tradicionales pretensiones de verdad y de universalidad (que no están presentes tan sólo en la filosofía occidental, aunque tengan en ella una expresión específica), difícilmente podremos hablar, de manera interesante y no meramente figurativa, de filosofía en el cine. El cine no elimina la exigencia de verdad y universalidad, pero —como veremos— las redefine dentro del fenómeno logopático. Como tendremos ocasión de comprobar en la próxima sección, la universalidad del cine es peculiar, pertenece más al orden de la posibilidad que al de la necesidad. El cine es universal, no en el sentido del «le ocurre necesariamente a todos», sino en el de «podría ocurrirle a cualquiera».

Que el cine haga afirmaciones sobre el mundo que pueden ser verdaderas o falsas es una de las tesis que más pueden escandalizar a los filósofos escritos. Precisamente, lo que diferencia obras científicas de poéticas es que éstas últimas pueden sostener cosas opuestas sin contradirse, mientras que dos afirmaciones científicas opuestas deben desalojarse mutuamente, no pueden ser ambas verdaderas. Esto no nos obliga a encontrar proposiciones dentro de un filme, pero, según vimos, las proposiciones son tan sólo una de los *media* dentro de los cuales los conceptos pueden vincularse y generar afirmaciones acerca del mundo; otros medios que permiten eso son, por ejemplo, las situaciones del cine narrativo tradicional, que son como las proposiciones en el lenguaje, en el sentido de ofrecer un ambiente para que los conceptos se desarrollen;

en ellas, personajes que representan ideas se relacionan entre sí, generando vínculos y haciendo aserciones. (Por ejemplo, que Jack muera en el naufragio del *Titanic* y Call Hockey y Rose sobrevivan son formas de relacionamiento que afirman algo en esa interacción: «Hay algo de amoral en una catástrofe, en donde personas hermosas mueren y seres detestables sobreviven; pero hay también algo de aleccionador, en la medida en que alimenta los valores existenciales de los sobrevivientes»; aunque este fraseado muestre, precisamente, el absurdo de intentar resumir el contenido representacional sin el afecto, precisamente lo que la vieja Rose le dice a uno de los ayudantes de Lovett cuando éste reconstruye fríamente el naufragio tan sólo en sus elementos objetivos).

Para entender plenamente la idea de lo asertivo en el cine, es necesario retirarlo de una concepción «fotográfica», según la cual el cine tendría, sobre otros medios de aproximación al mundo, la ventaja de figurar lo real «tal cual es», de acompañar fielmente los contornos de lo «real» (analizaremos estas ideas en detalle en el Ejercicio 2 sobre neorrealismo). Contra esto, definiendo una noción abstracta o «conceptual» del cine (que es la que mejor se adecua, tal como sostengo, a la tesis de que el cine puede ser filosófico), según la cual la imagen cinematográfica es tan articulada y selectiva como la proposición, y no tiene ninguna fidelidad mayor a «lo real» que ella. Según el *dictum* de Wittgenstein, un signo significa más en la medida en que más cosas excluye, y en ese sentido, tanto la fotografía como la escritura consiguen expresar algo acerca del mundo excluyendo algo a través de procesos selectivos. Así, la imagen no tiene más fidelidad al mundo que la palabra, ya que tanto una como otra están tiranizadas por el régimen de la selección y la exclusión. En verdad, nada consigue «reproducir lo real». Precisamente, lo asertivo del cine proviene no de su presunta capacidad de reproducción fiel, sino de un mecanismo tan selectivo como el de la literatura o la filosofía.

La significación surge del contraste entre lo que se presenta y lo que se oculta. Este contraste es un mecanismo de predicación, mediante el cual alguna cosa se afirma de otras. Para entender cómo el filme es capaz de decir algo sobre el mundo, hay que abandonar la idea fotográfica de entrega a lo «real», y entender que la imagen cinematográfica es tan abstracta como la aserción proposicional, en el específico sentido de que afirma algo dentro de aquel contrapunto entre lo que incluye y

lo que excluye. (Veremos un ejemplo impresionante de esto en el ejercicio sobre Wittgenstein y el cine mudo, al final del libro). Hay que huir de ese «iconismo» del cine para descubrir las dimensiones abstractas de la significación en imágenes. El cine tiene un mecanismo predicativo propio, vinculado con sus particulares posibilidades expresivas. Y por eso tiene una particular relación con las pretensiones de verdad de lo que afirma.

4. ¿Dónde están los conceptos-imagen? ¿En qué lugar de la película pueden ser localizados? ¿Están concentrados o desparramados? ¿Son puntuales o extensivos? La respuesta a esto depende, en gran medida, del tipo de película de que se trate. En una película narrativa tradicional, sólo el filme entero puede considerarse como el concepto-imagen de alguna noción o de varias, aunque algunos momentos puedan constituir, ellos solos, conceptos-imagen parciales. Podemos llamar al filme entero un macro-concepto-imagen, que puede estar compuesto por otros conceptos-imagen menores. Un concepto-imagen tiene que desarrollarse, pero no necesita hacerlo narrativamente, dentro de una historia; hay maneras no narrativas de desarrollar un concepto-imagen; pero su desarrollo puede ocurrir en un espacio muy pequeño, o en el transcurso de toda una película. Si, visto filosóficamente, es claro que un filme tiene que componer algún sentido (aunque no único), pero éste no precisa «transcurrir», puede tratarse de algo extremadamente puntual, bajo la forma de un impacto inmediato.

En su obra clásica *Intolerancia*, Griffith mostró, ya a través del título, de qué manera un film narrativo puede ser visto como un concepto-imagen de cierto fenómeno humano. La principal idea filosófica de esta película es que la intolerancia es a-histórica, que existió siempre, que es independiente de épocas y situaciones. François Truffaut dijo una vez que toda buena película debería poder resumirse en una sola palabra, y como ejemplo afirmó que *Hace un año en Marienbad* (1961, Alain Resnais) era, simplemente, «la persuasión». Si esto es así, debemos considerar *Intolerancia* como una buena película. En un filme narrativo como éste, los conceptos-imagen necesitan de un tiempo para desarrollarse. Por su característica de ser experienciales, ellos suponen un desarrollo temporal; en este caso, los conceptos-imagen no son puntuales; difícil-

mente un fotograma o un único cuadro puedan constituir un concepto-imagen en un filme narrativo. El cuadro que muestra al joven a punto de ser ahorcado —en la mencionada obra de Griffith— no puede constituir por sí solo un concepto-imagen de la intolerancia, se necesita de una mayor expansión, se precisa saber de qué manera ha ido el joven a parar a esa situación, por qué se están haciendo tantas tentativas para salvarlo, etc. El concepto-imagen precisa de un cierto tiempo para desarrollarse por completo en una narración, aunque ésta no sea lineal. (Una escena de *Intolerancia* podría constituir un concepto-imagen de otro fenómeno, por ejemplo, de la valentía, que después se puede articular con la tesis más general sobre la intolerancia).

Parece que son las «situaciones» de un filme narrativo las que pueden constituir conceptos-imagen, el lugar privilegiado en donde su interacción acontece. Pero un personaje (en los filmes en donde los hay) puede ser también un concepto-imagen. Evidentemente, un personaje es inseparable de las situaciones que protagoniza. En cierta manera, él *es* esas situaciones. Con todo, un personaje puede tipificarse de maneras bastante fijas y constantes, de tal modo que acabe uniformizando extraordinariamente las situaciones por las que atraviesa. Por ejemplo, hay un tipo de personaje que suele morir de manera trágica y ridícula al mismo tiempo en muchas películas, todas rigurosamente narrativas, dirigidas o producidas por Steven Spielberg: el abogado ambicioso de *Parque Jurásico* devorado por un dinosaurio, el valentón Quint de *Tiburón*, devorado por el escualo, el comercializado Jonas Miller de *Twister* (1996, Jan de Bont), absorbido por el tornado, etc. Todos mueren en virtud del mismo concepto-imagen de arrogancia y falta de respeto por las fuerzas de la naturaleza, en un cuadro fuertemente moralista típico del cine norteamericano (y específicamente del moralismo spielbergiano). Pero, en definitiva, los conceptos-imagen tienen que desarrollarse en ciertas «expansiones» de la imagen, que en el cine narrativo son «situaciones». En este caso, el desarrollo acontece en la totalidad de las situaciones presentadas por el filme entero, en la medida en que, como lo hacen la mayoría de las películas, se propone narrar una historia con personajes.

Pero hay también cines casi narrativos o no narrativos. Ejemplo de lo primero es *2001. Odisea del espacio* (1968, Stanley Kubrick). Dividida en partes, la primera es protagonizada exclusivamente por monos, y po-

dría considerarse como un concepto-imagen de la noción «ininteligibilidad del sentido del mundo con independencia del progreso humano»; pero ese sentido completo del filme sólo será presentado al final, en la imagen del enorme feto que flota en el infinito. Casi no hay personajes en esta obra en el sentido tradicional. Las imágenes son de alto nivel especulativo y la narración se diluye. Pero hay casos mucho más radicales, como los cines de vanguardia (de los años 1920 y 1960), y los experimentales. Aquí la idea de «situación» se diluye por completo y por tanto los conceptos-imagen no pueden estar en ellas. Sostengo, sin embargo, que hay conceptos-imagen en estos filmes, y que ellos tienen un desarrollo, sólo que no narrativo; la imagen sugiere siempre algún sentido, aunque éste no aparezca articulado, y no se pueda acceder a él mediante una «interpretación», sino mediante una *interacción proyectiva* hasta cierto punto arbitraria (una característica que, como veremos, es común a todo el cine, tan sólo más acentuado en el caso de las obras vanguardistas). Las vanguardias y cines *underground* modifican el régimen de los afectos porque modifican también el componente lógico de los filmes. Pero una vez que hemos decidido ver un filme filosóficamente, es imposible no descubrir conceptos-imagen en él; conceptos impregnados de afecto, que buscan emocionar en narraciones, pero que implican siempre un impacto afectivo esclarecedor aún en cines no narrativos.

En todo libro sobre cine, el autor siempre trabaja con cierto *corpus* de filmes que son más afines con su proyecto. Nadie puede hablar del cine, en general y en abstracto, sino siempre de cierto tipo de cine. En la selección de películas del presente libro hay una inocultable predilección por los filmes narrativos que, al presentar situaciones y personajes, facilitan la tarea de visualizar las afirmaciones en imágenes, su impacto afectivo, el desarrollo de conceptos-imagen y, por tanto, la tarea de ver el cine como filosófico. Es más difícil apreciar este desarrollo en filmes de vanguardia, aunque representaría un enorme progreso para la investigación logopática tratar de hacerlo (por ejemplo, descubrir los conceptos-imagen en filmes de Germaine Dulac, Louis Delluc, René Clair —de *Entreacto* (1924)— Peter Kubelka, Stan Brakhage, Robert Breer, Jonas Mekas, etc). También una conclusión posible es que estos filmes —de montaje rápido, de puras figuras fluctuantes, que resaltan la propia cámara, etc.— no sean, realmente, filmes filosóficos, sino puramente artís-

ticos y experimentales, más libres que el pensamiento filosófico; tal vez no sean conceptualmente interesantes; si lo son, habrá que mostrar que en ellos se piensa, que tienen algo de filosófico, pero que no pasa por la logopatía o el concepto-imagen. O mostrar que son logopáticos pero de una manera que no generan conceptos-imagen (ya que éstos serían, en el caso de esos filmes, limitadores de las posibilidades inmensas de la logopatía). Éstas son todas vías abiertas para la investigación.

De todos modos, existe, siguiendo líneas de Frege y Wittgenstein, una posible defensa filosófica del cine narrativo, aquel tipo de cine en el cual el contenido invade el filme hasta el punto de hacer olvidar completamente la cámara (con la tela transformándose en una ventana al mundo). Frege dice, en su artículo seminal «Sobre el sentido y la referencia» (1892, fecha contemporánea al nacimiento del cine), que cuando un lenguaje funciona normalmente, *es a los objetos del mundo a lo que queremos referirnos y no al propio lenguaje*, al que sólo excepcionalmente nos referimos cuando surge algún problema en su funcionamiento efectivo; habitualmente, pues, el lenguaje desaparece en beneficio de los objetos, en una especie de acto sacrificial. Wittgenstein ratifica esta misma idea en el *Tractatus Logico-Philosophicus*, afirmando que cuando un simbolismo funciona bien, él simplemente figura el mundo y desaparece en el ejercicio de esa función. (Él también aplicaba esto a la ética: una vida buena era, según él, aquella que no se pregunta por sí misma ni por su sentido, por ser plena, autosuficiente e irreflexiva). La idea es que el buen funcionamiento de algo implica su desaparición sacrificial en beneficio de los objetos del mundo (así como cuando aprendemos a caminar, nuestras piernas desaparecen, y cuando aprendemos a conducir, nuestro automóvil desaparece; atendemos a esas cosas sólo cuando no estamos bien articulados a ellas).

En este sentido, un buen filme es precisamente aquél en donde la cámara desaparece, en donde no somos más conscientes de que estamos viendo una película, mientras que el filme de vanguardia trata de girar la cámara hacia sí misma y mostrar el aparato oculto. Una manera jocosa de entender esto es comparar la reacción de un humano y la de un gato cuando apuntamos hacia algún objeto con el dedo; mientras que el humano mira más allá del dedo, tratando de descubrir el objeto al que el dedo apunta, el gato se queda mirando el dedo; en este sentido, el gato es van-

guardista, le interesa más el medio (el dedo, la cámara) que el objeto apuntado. Es claro que el filme de vanguardia, en la línea Frege-Wittgenstein, trataría de hacer esa virada de la cámara no en virtud del surgimiento de alguna imperfección, sino como una manera de abrir las infinitas posibilidades del cine, para que ellas no queden estancadas en lo que el cine narrativo tradicional es capaz de dar. Aunque en este libro la preferencia está puesta en el cine narrativo, habrá esporádicamente algunas incursiones en el terreno de los conceptos-imagen en cines de ruptura.

5. Los conceptos-imagen pueden desarrollarse en el nivel literal de lo que está siendo mostrado, pero también en un nivel ultra-abstracto. *Los pájaros* (1963, Hitchcock) puede versar sobre pájaros que atacan personas, de cómo éstas se aproximan y redefinen después de los ataques; pero también pudo ser analizada como un estudio sobre la fragilidad de la existencia. Pero si esta película desarrolla conceptos imagen de esa noción, lo hace en un plano ultra-abstracto, porque nada se dice ni se muestra sobre esta cuestión en la película, ni una sola imagen alude a esto de manera inequívoca y directa. *El último* (1924, Murnau), y *El ángel azul* (1930, Von Sternberg), filmes analizados en el Ejercicio 14 sobre Wittgenstein, pueden considerarse conceptos-imagen, respectivamente, del despojo y la caída. Podemos estudiar la noción de eutanasia en un filme en donde nadie muere, y el problema de la vejez en un filme sin viejos.

Que el concepto-imagen pueda desarrollarse en un nivel abstracto es precisamente lo que permite que sus conceptos filosóficos puedan ser eficaces, tanto en filmes narrativos como no narrativos, pues un concepto puede ser construido a través de una serie de imágenes sin conexión aparente, aunque sea más difícil captarlo en ese tipo de filmes. También podemos construir conceptos-imagen en una película completamente fantástica, irreal o surreal, aun cuando presente monstruos o situaciones imposibles, seres descuartizados que se recomponen, personas que vuelan o inverosimilitudes menores (como los encuentros improbables o casualidades implausibles de las películas de Hitchcock). La imagen presenta, en el nivel abstracto, problemas relacionados con lo humano, el mundo y los valores. Incluso los diversos *King Kong* o la saga de *La guerra de las galaxias* afirman alguna cosa —verdadera o falsa— acerca de la humanidad o acerca del mundo. En este sentido, en el nivel abstrac-

to de los conceptos-imagen, esos filmes representan situaciones posibles, personas posibles, algo que podría ocurrirle a cualquiera en el plano conceptual del sentido, aunque no pueda ocurrir en el plano empírico (como transformarse en mosca o viajar a la velocidad de la luz).

David Cronenberg declaró que buena parte del dramatismo de su filme *La mosca* (1986) se basó en la experiencia de asistir a la larga enfermedad de su padre. La transformación de un hombre en insecto es una metáfora de la enfermedad y el envejecimiento, es decir, de la condición humana. Transformarse en mosca es algo fantástico, pero decaer no lo es. La película de Cronenberg habla del declinar humano, del finar, aunque no lo haga en el nivel literal de una película de «terror». En cierto sentido, hay algo como de inevitablemente metafórico en el cine, inclusive en el más despiadadamente «realista». De manera que el hecho de que cierto texto (literario o fílmico) sea ficticio, imaginario o fantástico no obstruye el camino hacia el mundo. Al contrario, a través de un experimento que nos aleja extraordinariamente de lo cotidiano y familiar, el filme puede hacernos ver lo que habitualmente no veríamos; nada como una buena película de terror para volvernos conscientes de ciertos horrores de nuestro mundo.

6. Los conceptos-imagen no son categorías «estéticas», en el sentido de que no son empleados para determinar si un filme es «bueno» o «malo», de buena o mala calidad, de clase A o de clase C. De qué manera una película crea y desarrolla conceptos (que es lo que interesa filosóficamente) y cuáles son los criterios para considerarlo «un buen filme», son dos cuestiones diferentes. El contenido filosófico-crítico y cuestionador de una película se procesa a través de imágenes que tienen un efecto afectivo esclarecedor, y eso puede ocurrirnos delante de producciones que no son «obras maestras» del cine. Al contrario, si no conseguimos una relación logopática con una de las consideradas como «obras maestras» (si no conseguimos afinidad afectiva, por ejemplo, con «El ciudadano», de Orson Welles), difícilmente conseguiremos entender lo que ese filme pretende transmitir a través de sus conceptos desarrollados en imágenes. Y podemos tener experiencias filosóficas intensas viendo la serie *Cementerio maldito*, o películas de luchas japonesas de serie B, por más que esto escandalice al crítico de cine «especializado». (Sea dicho de paso: en

cierta manera, como ocurre con el psicoanálisis, no puede haber «especialistas en cine». Por sus características, se trata de actividades que no pueden transformarse en una profesión como otra cualquiera. En rigor, también la filosofía —a pesar de su actual situación institucionalizada— pertenece a esa clase de actividades no profesionalizables).

Pero que los conceptos-imagen no sean conceptos «estéticos» no quiere decir que ellos no atiendan al aspecto formal de las películas, a los particulares modos de filmar, a los movimientos de cámara, a los cortes de montaje, a la construcción de la obra. Veremos más adelante en este ensayo, y después en los análisis concretos de películas, que esa construcción formal interesa mucho, y es indispensable para entender cómo el cine genera conceptos-imagen. Pero esta construcción formal no tiene por qué ser evaluada y aprobada por criterios estéticos de «calidad»: técnicas de rodaje y montaje son importantes tanto para construir películas de serie B como obras maestras; hasta el filme estéticamente más miserable tiene una construcción formal que interesa estudiar y tomar en cuenta desde el punto de vista filosófico.

7. Los conceptos-imagen no son privativos del cine; no solamente el cine los construye y utiliza. Ciertamente, la literatura de todas las épocas ha instaurado experiencias esclarecedoras, y ha utilizado el impacto afectivo con pretensiones de verdad y universalidad, desarrollando conceptos en niveles abstractos y metafóricos. En verdad, como ya antes fue sugerido, también la filosofía ha utilizado conceptos-imagen para exponer pensamientos (claramente en textos como el *Zarathustra* de Nietzsche o en los escritos semipoéticos de Heidegger). Entonces, el cine no inventó los conceptos-imagen, sino que los ha generado y desarrollado de maneras específicas que habrá que entender, precisamente explorando la forma del cine, su particular manera de pensar (y esto es algo que sólo se puede hacer de una manera: viendo y analizando películas).

Lo que diferencia los conceptos-imagen del cine de conceptos-imagen utilizados por la literatura o la filosofía no es una diferencia de naturaleza, sino de composición técnico-poética. En los cuentos de Kafka, por ejemplo, a través de lo monstruoso y animalesco, se dice algo filosóficamente relevante acerca del mundo y de lo humano. La metamorfosis es impactante, logopática, universal, pero también lo son las transforma-

ciones de lo humano en los criminales de Dostoievski, los enfermos de Thomas Mann o los viajeros de Max Frisch. La literatura ha sido tan cuestionadora como puede serlo el cine, y pensadores como Heidegger podrían ser llamados también «filósofos literarios» o «filósofos poéticos», como lo fueron, de manera asumida, Rudolf Eucken, Henri Bergson o Sartre. Lo que el cine proporciona es una especie de «superpotenciación» de las posibilidades conceptuales y, por tanto, de la instauración de la experiencia indispensable al desarrollo del concepto-imagen, con el consiguiente aumento del impacto afectivo.

El impacto de la imagen del cine es, *en principio*, más apelativa, más urgente, más hipnótica, lo que podría ser visto como una promoción de las posibilidades filosóficas del cine, pero también como una dificultad. Nada de esto descarta *ab initio*, ciertamente, la posibilidad de que un lector de literatura tenga la sensibilidad adecuada como para ser golpeado de manera avasalladora por lo que lee, con la misma o mayor fuerza que el cine. Éste se aproxima a cierta plenitud de la experiencia vivida, incluyendo una temporalidad en movimiento, lo que podría llevar a la expectativa de una mayor aproximación a «lo real», con todas sus dificultades, una idea que puede ser útil provisoriamente, pero que más tarde será cuestionada. En una primera aproximación, parecería que el cine le deja al espectador menos espacio que la literatura para entender lo que está siendo pensado, como si el lector tuviera más trabajo conceptual que el espectador de cine. Poco a poco iremos viendo que las cosas son más complicadas.

El poder productivo —más que reproductivo— de la imagen en movimiento marca el carácter emergente del cine en el ámbito del pensamiento, algo mucho más potente que la mera «fotografía en movimiento». (En rigor, veremos, a lo largo de este libro cómo, precisamente en virtud de sus posibilidades «abstractas», nos alejamos paulatinamente de una concepción fotográfica del cine, viendo al cine mucho más próximo a la literatura que a la fotografía). La particular temporalidad y espacialidad del cine, su portentosa capacidad de montaje y remontaje, de inversión, de recolocación de elementos, la estructura de sus recortes y aproximaciones, eso es lo que marca la diferencia. La literatura proporciona elementos para un filme, para una especie de pase privado de cine que ocurrirá en la sensibilidad de quien lee. El cine presenta, de manera pecu-

liarmente «impositiva» todo aquello (¿o casi todo?) a lo cual la literatura sólo invita. La instauración de la experiencia tiene, en el caso del cine, un carácter irresistible y tiránico. Todo «está allí». El mundo en toda su dificultad está «re-puesto», y eso permite que se puedan vivir en el cine las experiencias más atroces con agrado. Cine y literatura, desde el punto de vista filosófico, son la misma cosa; cambian las técnicas, los lenguajes, las temporalidades, pero la pretensión de verdad universal es la misma, pretensión tal vez frustrada de maneras también muy diferentes.

Se ha dicho que mientras la literatura utiliza el lenguaje articulado, el cine crea su propio lenguaje, que no cumple las condiciones de los lenguajes articulados. Por ejemplo, que no hay «doble articulación» en el cine, ni códigos ni sintaxis en sentido estricto. (Christian Metz ha estudiado esto y remito a sus conocidos textos). Pero estas características del cine no le impiden ser filosófico, en la medida en que, como veremos, el cine inaugura su propia potencia asertiva, su manera específica de hacer afirmaciones, su propio fraseo. El hecho de que la literatura aún se base en el lenguaje escrito, y en la medida en que leamos literatura filosóficamente, ella aún se mantiene en el terreno de la filosofía tradicional, por más que goce de la doble articulación del lenguaje. Se trata de una cuestión expresiva: el cine no tiene por qué heredar las articulaciones del lenguaje escrito; él crea sus propias articulaciones, y con ellas piensa y filosofa.

No tiene mucho sentido, pues, entrar en discusiones sobre las potencias expresivas del cine y de la literatura, tratando de hacer comparaciones. Sé que hay muchos estudios importantes sobre ello y no quiero desmerecer su valor, pero nada de eso forma parte del objetivo del presente libro. Por ejemplo, parece evidente que hay algo en la literatura que no parece sustituible por el cine: la descripción de procesos psicológicos internos; lo que piensa un personaje (todo lo que Proust escribe sobre la nostalgia, por ejemplo) no es expresable por los conceptos-imagen del cine. Podemos aproximar la cámara al rostro del actor tanto como queramos y no sabremos por eso en qué está pensando (aunque el actor sea Emil Jannings, Conrad Veigt, Dirk Bogarde o Ricardo Darín). El cine es exterioridad, aspecto, evidencia; es lo que aparece. La literatura inventa la interioridad, aunque ella sea filosóficamente dudosa o inescrutable. Se dirá: la angustia de un rostro dice más que mil palabras. Pero no si son palabras de Proust o Joyce. Las tentativas de llevar *Ulises* y *Un*

amor de Swann al cine fueron interesantes para percibir el carácter totalmente inventivo de las imágenes de esos filmes, hasta el punto de tornar incómoda cualquier referencia a los originales literarios. Si hay algo filosóficamente importante en un monólogo interior literario, en una descripción proustiana, esto marcará un límite importante de la capacidad filosófica del cine, que lo llevará a explorar su propia expresividad sin ningún propósito de «transcripción». Es por esto que comparaciones entre los poderes expresivos y filosóficos de la literatura y del cine no nos hacen avanzar en nuestros propósitos.

Las técnicas cinematográficas, el peculiar tipo de temporalidad y espacialidad del cine, su particular sistema de conexiones, el montaje del material, todo lo que permite hacer una película encima de una mesa, todas las particularidades de su lenguaje —o de su falta de lenguaje (Metz)— indican las maneras en que el cine puede construir conceptos, las formas en que consigue ser impactantemente cognitivo, las maneras en que la realidad y la verdad son constituidas y perdidas a través de los recursos del cine. Se debe tratar de entender cómo el cine construye conceptos, de maneras sensiblemente diferentes a cómo Kafka, Dostoievski, Pirandello, Nietzsche o Heidegger construyeron conceptos.

Aludiendo intencionalmente a un filme comercial —pues nos facilitaría mucho la tarea comenzar, por ejemplo, aludiendo a un filme de Tarkovski, cineasta ostensiblemente conceptual— *Hasta que llegó su hora* (*C'era una volta il west – Érase una vez en el Oeste*, 1968, Sergio Leone) puede ser visualizado (¡entre muchas otras maneras!) como un concepto-imagen de la reivindicación o la venganza restauradora, como un desarrollo logopático de esa noción. Como el filme de Leone es rigurosamente narrativo (aunque con inversiones temporales, flashes, etc.), este concepto-imagen queda completamente desarrollado sólo cuando todo el filme está construido. Pero, por ejemplo, la secuencia en que Frank (Henry Fonda) es acorralado por los hombres de Norton (Gabrielle Ferzetti) en las calles del poblado, y en donde él acaba matando a todos con la ayuda del misterioso desconocido (Charles Bronson), constituye una parte fundamental de lo que el filme quiere decir acerca de la venganza: el vengador no sólo quiere que su víctima muera, sino que muera de una manera muy específica, a través de una intencionada y paciente obra, hasta el punto de que éste salva la vida de aquel a quien se

propone matar, una acción absurda desde el punto de vista racional. Esto es, en parte, lo que impide de plano a cualquier filósofo escrito presentar una teoría consistente de la venganza; lo único que le es accesible es, en todo caso, una condenación moral de la misma, como la que encontramos en la *Fundamentación de la Metafísica de las costumbres* de Kant. La elección cuidadosa de la víctima, e incluso su protección, es un aspecto de la venganza que debe ser agregado a todos los otros micro-conceptos imagen que el filme presenta, y a través de los cuales es estudiado ese concepto (por ejemplo, el tema de la punición o la justicia están totalmente ausentes), en un registro bastante lejano de la racionalidad moralista de la filosofía escrita.

La potencia expresiva del cine no puede formularse en una mera lista (como muchos libros lo intentan), y no pretendo hacerlo aquí. Los apuntes siguientes tan sólo pretenden proporcionar una comprensión inicial de algunas técnicas, bastante obvias, de construcción de conceptos, y no tienen ninguna intención de agotar algo que prefiero ir haciendo sobre la marcha. El cine consigue obtener el impacto afectivo fundamental para la eficacia cognitiva del concepto-imagen a través de ciertas particularidades técnicas. Podríamos entenderlas dentro de la famosa tricotomía semiótica (sintaxis, semántica, pragmática), siendo la sintaxis la parte formal del instrumento de captación de objetos, la semántica todo lo que se refiere al contenido representacional (la parte «lógica» de la logopatía) y la pragmática todo lo que se refiere al espectador, a quien va a recibir las imágenes. Dentro de ese esquema, destaco aquí las siguientes técnicas:

En primer lugar, una vez que lo que se quiere filmar ha sido «compuesto» (y esta composición puede ser tan compleja como en un filme de Jacques Tati, o tan franciscana como en uno de Bresson). Con todos los objetos y personas que serán mostrados, la cámara tiene que decidir cómo captará lo que quiere filmar. En relación al movimiento, ya surgen de inmediato cuatro posibilidades lógicas: (a) cámara y objetos quietos (por ejemplo, momento de *Viridiana*, de Buñuel, mostrando la última cena blasfema, con el mendigo ciego en el lugar de Cristo); (b) cámara móvil y objetos quietos (la cámara pasando por los objetos de la tienda de antigüedades en *Blow-up* de Antonioni); (c) cámara quieta y objetos móviles (la escena de la eutanasia de *Amour* de Michael Haneke); (d) cá-

mara y objetos se mueven al mismo tiempo (la cámara va corriendo acompañando el galopar del ejército, en *La diligencia*, de John Ford). Estas son cuatro formas elementales de establecer relaciones entre el instrumento y el objeto, y, por consiguiente, de construir conceptos en imágenes. Dentro de las posibilidades lógicas (b) y (d), aún la cámara deberá decidir si su movimiento será muy lento, lento, rápido o muy rápido; si será hacia adelante, hacia atrás, o hacia algún lado; y a qué distancia inicial será captado el objeto (inicialmente, muy próximo a él y después retroceder; o, por el contrario, de muy lejos y después aproximarse). En las cuatro posibilidades, (a)-(d), el juego de los actores, su presencia o su *performance*, son tan sólo parte del movimiento de los objetos; no tienen ninguna prerrogativa, aun cuando la hayan tenido en el cine comercial de «grandes estrellas»; un gran actor moviendo los brazos es como un objeto que se cae del estante o un mueble que es trasladado. (Quedarse totalmente quieto, como en las posibilidades (a) y (b), es una posibilidad del juego actoral como otra cualquiera).

Además del movimiento, la cámara deberá decidir desde qué ángulo o perspectiva será captado el objeto (desde arriba, desde abajo, en el mismo nivel); y muchas otras cosas, tales como si la captación será plenamente iluminada o en sombras, si será directa o distorsionada, silenciosa o con sonidos o música, con voces en off o no, etc. En lo que se refiere al ángulo de captación de objetos y personas, una posibilidad notable del cine es lo que me gustaría llamar la «pluri-perspectiva», consistente en la portentosa capacidad de saltar permanentemente de la primera persona (lo que ve o siente el personaje) a una tercera, o inclusive a otras personas o cuasi personas que el cine es capaz de construir, y de llegar hasta el propio fondo de una subjetividad. En la mencionada película de Sergio Leone, es fundamental para desarrollar conceptual-imaginadamente la noción de «venganza», que Frank, en el momento de morir, esté pensando en la maldad que hizo en el pasado y en virtud de la cual está siendo abatido. Al morir, el bandido recuerda el terrible daño que hizo al hermano del Vengador, años atrás, y muere recordando, para que la venganza sea plenamente consumada. La cámara se introduce literalmente dentro de la mente de Frank y simultáneamente asistimos al duelo final, a su muerte y a sus pensamientos, porque todo eso es relevante para la estructuración fílmica de la noción que está siendo presentada y desarro-

llada. Ningún concepto-idea podría penetrar tan hondamente en el interior de una noción. La pluri-perspectiva puede considerarse como una especie de cualidad «divina» (¡o demoníaca!) del cine, en el sentido de una omnisciencia y una omni-videncia. El montaje, la estrategia de los cortes, los movimientos de cámara, pueden intensificar aún más esta característica fundamental del cine, e incrementar hasta lo insoportable la eficacia del choque afectivo.

El segundo poderoso elemento de construcción de conceptos, muy bien expuesto en los libros y filmes de Eisenstein, es la posibilidad de hacer cortes, de instaurar diversos tipos de puntuación entre cuadros, la particular manera de conectar cada imagen con la anterior, la secuencia cinematográfica, el montaje de cada elemento, el fraseo cinematográfico. Pues se puede enfocar con cámara vertiginosa el galopar de los caballos del ejército y, en el próximo cuadro, enfocar a los pasajeros de la diligencia disparando contra los indios; no precisamos acompañar el galopar de los caballos hasta que alcancen a la diligencia. Los cortes que pueden hacerse son múltiples y pueden instaurar todo tipo de conexiones, no tan sólo las conexiones causales corrientes del cine convencional, sino todo tipo de conjunciones, disyunciones, identidades, negaciones, etc. (Aquí el cine puede enriquecer el acervo de conectivos lógicos de la lógica tradicional). Los cortes pueden instaurar contrastes, inserciones, inversiones, discontinuidades, insinuaciones, etc., y todo lo que fue filmado, en cualquiera de las posibilidades lógicas mencionadas, puede ganar nuevas significaciones a través del régimen de cortes. Esto también tiene que verse como un poderoso mecanismo de construcción de conceptos, que dista mucho de haber sido agotado (no tanto por la falta de talento inventivo de los cineastas, como por las terribles exigencias del cine comercial y de sus espectadores corrientes, que exigen tiránicamente usos muy limitados de estos recursos, resistiendo a lo experimental).

Claro que nada de esto sugiere algo como un «código» fijo, como a veces se ha dicho (filmar desde abajo significa humillación, filmar desde arriba, arrogancia; filmar con muchos cortes significa ruptura de la continuidad de la vida, filmar de manera fluida, significa recuperarla, etc). No existen estas conexiones regulares sino que las maneras de captar objetos y las formas de montar lo que fue captado son susceptibles de los usos más diversos. Son recursos a los que no están ligadas significaciones

fatales. (Si fuera así, realizar películas se reduciría a la más académica de las actividades y éstas nacerían de un molde preestablecido). Se trata de recursos que pueden ser vinculados a todo tipo de sentimientos, situaciones y actitudes. En esto consiste la casi infinita capacidad del cine para manipular tiempos y espacios, para avanzar y retroceder, para imponer nuevos tipos de espacialidades y temporalidades, tal vez como sólo el sueño consigue hacerlo. Subjetividad y objetividad son, al mismo tiempo, enriquecidas, potenciadas al extremo y, al mismo tiempo (en esto siguiendo la tendencia de una gran parte de la filosofía del siglo xx) problematizadas y disueltas en su pretensión de constituir una distinción nítida. El cine no es más subjetivo que la filosofía ni más objetivo que la literatura; en cierto modo, está más allá del dualismo subjetivo-objetivo, o es ambas cosas a la vez.

En la parte semántica del proceso tenemos dos extremos: de un lado, lo que se puede llamar una «historia», en el sentido de un contenido narrativo concreto y bien determinado (como, por ejemplo, el asesinato y arresto de los asesinos de la familia Cutter en *A sangre fría* (1967), de Richard Brooks), con un comienzo, un medio y un fin (aun cuando éstos sean narrados no linealmente, como en el caso del filme de Brooks, en donde sólo vemos el crimen cometido retrospectivamente). Por el otro extremo, tenemos lo que podemos llamar un «tema», en un sentido casi musical, un referente de contenido muy difuso que sirve para hilvanar el filme de una manera vaga, lo que permite mucho juego de cámara libre, sin la sujeción a una secuencia narrativa fija de la cual se espere un desenlace. Este tema puede ser algo muy diluido, tan sólo figuras, humanas o no. El cine más ligado a historias se acerca más a una especie de prosa, y el más temático, a un cine poético, que muestra más que narra. *El arca rusa* (2002), de Aleksandr Sokurov, es un filme extremadamente poético, con un tema mínimo a ser desarrollado (dejo aquí de lado que se trate de un filme sin cortes, aunque no sin montaje, como se lo suele describir: no hacer ningún corte es un trabajo de montaje como cualquier otro). Y entre esos dos extremos, tenemos una inmensa gama de posibilidades, películas más realistas y verosímiles, más sueltas y delirantes. En todas estas modalidades semánticas, el afecto que acompaña o impregna el contenido, sea prosaico o poético, es siempre fundamental, e inevitablemente, un contenido cargado de afecto. Como ya dije, el es-

tudio filosófico de obras del cine se facilita enormemente en los filmes con historias, más narrativos, y en donde el impacto del afecto queda más claro; pero aún está por ser estudiada la formación del concepto-imagen en películas más poéticas.

Por último, el proceso de formación de conceptos tiene que decidir qué es lo que va a hacer con el espectador o con el deseo del espectador, con sus expectativas. También aquí hay dos extremos: uno de ellos es el total envolvimiento del espectador, la total identificación con lo que le está siendo mostrado, en un estado de absorción, de ser literalmente engullido por el filme. Éste es el efecto buscado, en general, por el cine comercial tradicional: que el espectador se olvide de que está en el cine, que se conmueva de manera plenamente participativa, que se pierda en lo que ve. En el otro extremo, tenemos un espectador distanciado y observador atento de lo que le está siendo mostrado, en una actitud más crítica y desapegada, aunque no menos interesada. Éste es el espectador que muchos grandes directores (Kluge, Tarkovski, Bergman, los vanguardistas en general) han querido tener. Pero éstos son polos muy artificiales; nuevamente tenemos, entre ambos, una gama enorme de posibilidades de mayor o menor envolvimiento e identificación. La opción dependerá de qué es lo que se quiere hacer con el espectador: educarlo, formarlo, vencerlo de algo, asombrarlo, escandalizarlo, tornarlo consciente de algún peligro, asustarlo, cambiarlo, divertirlo, explicarle algo, y millares de otros propósitos. Los estudios de mercado se hacen, precisamente, para descubrir los deseos de los consumidores de imágenes. Ésta es la dimensión pragmática del proceso técnico de formación de conceptos, en donde habrá que decidir qué es lo que se quiere hacer con ellos, cuál es el particular impacto de los conceptos sobre el espectador que se pretende afectar.

Es interesante notar que las teorías del cine más conocidas, aunque todas ellas se ocupen de las tres dimensiones, han puesto más el acento en alguna de ellas más que en las otras. Las primeras teorías, muy vinculadas al cine mudo (Rudolf Arnheim, Eisenstein, Béla Balázs), pusieron el acento en la sintaxis cinematográfica, mientras que las teorías realistas (André Bazin, Kracauer) se han ocupado más de la correspondencia de la imagen con el mundo, esto es, de la relación semántica. Las teorías fenomenológicas y existenciales o psicológicas (Jean Mitry, Henri Agel,

y el propio Christian Metz, a su manera) se han preocupado mucho con el impacto en el espectador. Como si las primeras teorías apuntasen hacia el medio poniendo en suspenso el mundo; las segundas, acentuasen el mundo poniendo de lado, sin abandonarlo, el medio; y como si las terceras intentasen una composición entre medio y mundo. O como si las primeras acentuasen la opacidad de la imagen, las segundas la transparencia, y las terceras intentasen una composición dialéctica entre opacidad y transparencia. Es claro que todo esto es muy artificial, pero puede tener algún valor heurístico.

Las técnicas cinematográficas posibilitan la instauración de la experiencia logopática y su peculiar tipo de verdad y universalidad, así como su articulación —también peculiar— entre lo literal y lo metafórico. A través de esa técnica son generados los conceptos-imagen; las técnicas no son una manera accidental de acceder a conceptos a los que se podría llegar de alguna otra forma. El concepto-imagen del cine no puede ser generado por medios literarios o fotográficos. Que la cámara de Sergio Leone pueda multiplicar las perspectivas y los espacios-tiempo, y puntuar el filme como lo hace, es fundamental para la generación del concepto-imagen de la venganza, que no podría ser transcrito en otros términos. Sin esos elementos, no existe concepto-imagen cinematográfico. (Esto lo veremos mejor en los ejercicios a lo largo del libro).

8. Por último, los conceptos-imagen tienen la peculiaridad de propiciar soluciones lógicas, epistémicas y moralmente abiertas y cuestionadoras (y a veces, marcadamente amorales o negativas, pero, de todas maneras, nunca cerradamente conciliadoras) para los problemas filosóficos que aborda. Recordando el carácter abstracto y metafórico de los conceptos-imagen, esto se aplica inclusive a los filmes narrativos con «final feliz», con la moralidad restablecida (como lo vio Schopenhauer, el telón baja rápidamente para que no se vea cómo la felicidad eterna de los novios se deshace poco después del desenlace afortunado); ni siquiera estos finales felices son cerrados, no por mérito de sus realizadores, sino por la poderosa insurgencia del régimen de las imágenes. Aun cuando un director se propusiera «cerrar» alguna solución de manera definitiva, la fuerza de la imagen se opondría a ello, y el director acabaría realizando la obra que no quería hacer. (Veremos varios ejemplos de ello en los

ejercicios, siendo un caso notable *La semilla del diablo* (*Rosemary's baby*) de Roman Polanski. Fellini, a su manera salvaje, ha manifestado muchas veces esta «astucia de la imagen» (la expresión no es de él) que conduce hacia una cierta dirección sin consultar al usuario, lo que hace que el filme resultante nunca sea el que fue planeado (y éste es el tema lateral de *Ocho y medio*, la obra maestra del director italiano).

Todo esto indica que la imagen cinematográfica no puede mostrar sin problematizar, desestructurar, recolocar, torcer, distorsionar. El cine no consigue ser ese «puro registro de lo real» que la concepción fotográfica del cine suele formular (y que corrientes como el neorrealismo italiano intentaron aprovechar). La filosofía escrita, por el contrario, intenta proporcionar (pero en vano, si lo apreciamos con detenimiento) soluciones cerradas para los problemas planteados. Sus soluciones, presentadas por los conceptos-idea (sólo lógicos, no logopáticos, ya que los afectos son considerados como obstáculos para el pensamiento), tienden al estatismo, y a menudo presentan una clara pretensión conciliadora, anti-escéptica y constructiva. La intervención de lo particular, del azar, del desencuentro, de lo inesperado, de la contingencia, permite, por el contrario, que el cine ofrezca soluciones abiertas y perplejas. El asombro es explotado por las imágenes sin intención de resolver enigmas, sino, por el contrario, de intensificarlos, como si el esclarecimiento proviniera de la estupefacción o del misterio sin pistas. Algunos cineastas muestran esto de manera paradigmática, como Kieslowski y los hermanos Coen (*Fargo*, por ejemplo, es una melancólica reflexión sobre las relaciones decepcionadas entre los hombres, cuya existencia se muestra literalmente hundida en la más tenebrosa y bufonesca contingencia). El cine elige ciertos objetos privilegiados: lo inverosímil, lo fantástico, lo calamitoso, lo demoníaco, la naturaleza descontrolada, la incertidumbre insuperable, el heroísmo sin gloria, la injusticia cotidiana, la violencia gratuita, la incomunicación, la falta de referencias. Con independencia de sus temáticas específicas, éstos son los constantes agonistas del cine.

Se podría pensar que esto depende de los filmes que sean elegidos. Parece haber filmes constructivos, mansos, optimistas, afirmativos, conciliadores. Pero el cine vive de la estupefacción y el desajuste, como un ojo selectivo que va siendo sorprendido a cada instante. El malestar, la catástrofe, la agonía, el descontrol, llaman la atención del ojo, lo sedu-

cen, lo arrastran, lo tornan agudo, pero también lo enceguecen. Lo plenamente positivo no es interesante de mirar; es lo negativo o lo que no funciona lo que interesa al cine, incluso cuando lo interesante sea lo absolutamente cotidiano (como en algunos filmes de Wenders, Antonioni o Jia Zhangke). Independientemente de sus temas y tratamientos, no existen películas totalmente lógicas, concluyentes, sin experiencia, sin perturbación. El cine más conciliador es también deconstructivo, aun en las obras «optimistas» de Frank Capra. El bien no constituye espectáculo, no se impone por sí mismo, precisa de un contrapunto destabilizador (el señor Potter de *¡Qué bello es vivir!*). Lo logopático favorece la ruptura, la problematización de lo particular, lo tremendo, lo devastador. La logopatía cuestiona la estabilidad lógica, cualquier intento de armonía. El cine es más amoral que la filosofía (no en balde nace más cerca de burdeles que de salones culturales); no confirma nada, vuelve a abrir lo que parecía aceptado y estable.

En este sentido, el cine puede ser retirado de su estigma de vehículo de «escape» o de «diversión de masas»; en verdad, las masas quieren ver explotar en pedazos todo lo estable —de lo que están excluidos— mucho más que ver el «Bien» triunfando, lo que, *a contrario sensu*, permite apreciar el escapismo de la filosofía profesional, un escapismo ilustrado, digamos, que establece entre sus cultores una especie de «arreglo» racional, conceptual-ideístico, de los males morales del mundo y sus errores epistemológicos. La filosofía ha tenido desde su nacimiento —desde su desvinculación de la sofística fea, sucia y malvada— esa pretensión afirmativa y conciliadora, a pesar de su declamada «secularización», intentando someter la multiplicidad de la vida a unos pocos universales reparadores. El cine, con sus terribles impactos visuales, sus esperpentos y sus maquinarias infernales, ha sido mucho más un instrumento de captación de todo lo que hay de demoníaco, incontrolable, incomprensible y descorazonador en el mundo y, en ese sentido, ha desarrollado una filosofía cuyo hiper-criticismo se alimenta de su no sujeción a la racionalidad y la moralidad, una especie de filosofía-imagen que es también una filosofía-cuerpo, un padecimiento crítico-negativo del que la filosofía escrita no se aproxima.

En el nivel de lo manifiesto, cierto moralismo afirmativo pareció apoderarse del cine narrativo, por ejemplo en la necesidad de que «los

malos sean castigados», aun a costa de la narración (un ejemplo célebre es *Testigo de cargo* [1958, Billy Wilder], versión cinematográfica del cuento homónimo de Agatha Christie, o el escandaloso agregado final de Murnau a su obra maestra *El último*, del que hablaremos en el Ejercicio 14). Pero en el *happy end* cinematográfico hay siempre algo de descaradamente artificial, mientras que las reconciliaciones finales de la filosofía, por el contrario, son rigurosamente serias (como las de la *Teodicea* de Leibniz o la *Fenomenología del Espíritu* de Hegel) y pretenden haber reparado el mundo de manera definitiva, y todo sin disparar un tiro. El *happy end* filosófico es lo que Marx ya denunciaba (en los hegelianos) como tentativa de «arreglar el mundo en la cabeza». En el cine narrativo, las intenciones humanas nunca quedan realmente consolidadas, ni los eventos plenamente establecidos. La imagen cinematográfica es desestructuradora y subversiva aun en el cine comercial más domesticado. La filosofía escrita contemporánea, a pesar de su renuncia a fundamentaciones de tipo teológico o metafísico-natural, no ha renunciado a la tentativa (¿aún de fondo mesiánico?) de una conciliación social, comunicativa o solidaria, como puede verse en las obras de Habermas, Apel, Tugendhat, Rawls y Rorty, algunos de los grandes filósofos escritos y apáticos de finales del siglo xx.

III

¿Puede una ficción singular mostrar verdades universales?

A menudo, grandes directores de cine, como Fellini, Welles y Hitchcock, se han visto a sí mismos como fabuladores y mentirosos, y al cine como una fábrica de ilusiones, malabarismos, artilugios, inverosimilitudes y recortes artificiales. ¿Cómo este lenguaje malabar podría tener algo que ver con la verdad y la universalidad?

Ésta es una cuestión fundamental, pues si el cine es ficcional —aun en los documentales— parece que se corta la vinculación con la verdad; y si el cine es mera mostración de casos particulares, no tendrá oportunidades de presentar pretensiones de universalidad. Para que esto no ocurra, tendremos que descubrir un camino ficcional hacia la verdad y un cami-

no particular hacia lo universal. Sin estos elementos, la tesis del posible carácter filosófico del cine no tendría demasiada fuerza. El cine tiene que referirse al mundo y decir cosas que afecten a lo humano como tal. Pero el cine narrativo tradicional parece haberse caracterizado por la tentativa de constituir una «impresión de realidad», a través de una perturbadora capacidad de presentar cualquier cosa (aun lo más fantástico e inverosímil) con visos de realidad, de manera retórica e impositiva. Al menos antes del advenimiento de los «filósofos páticos» del siglo XIX, cine y filosofía parecían llanamente incompatibles.

Pero hay que pensar que incluso las filosofías más analíticas y racionalistas admiten abiertamente la legitimidad del echar mano a la fantasía y a ficciones (como el demonio maligno de Descartes, o el gato de Waismann, o la no menos famosa Tierra gemela de Hilary Putnam) para promover el sobrio esclarecimiento de cuestiones filosóficas. Tanto en filosofía analítica como en hermenéutica y psicoanálisis, se acepta que el camino hacia la verdad y la universalidad sea diversificado y, a menudo, paradójico, y que tanto se puede saber acerca del mundo y del ser humano a través de la verdad como a través de la mentira o la ilusión. Que los filmes se constituyan en artificios nada dice contra su pretensión de verdad, pues la ilusión y el artificio pueden apuntar a lo real. Hasta la ciencia está llena de artificios. La presencia del artificio no dice nada por sí misma. Hay que ver si puede existir un uso filosófico del artificio. La ficción puede ser usada para captar lo real, así como sabemos tanto de una persona cuando miente como cuando dice la verdad.

En lo que se refiere a la exigencia de universalidad, la problemática universal/particular no se plantea nunca como contenido dentro de una película, no hay ninguna película cuyo argumento trate explícitamente de este problema. Sin embargo, en todas las películas que vemos, este problema está presente implícitamente, de manera formal, como cuestionamiento radical de la propia tentativa de instauración de la experiencia que toda película inevitablemente presenta. El problema de lo universal está implícito en la propia pretensión «declarativo-mostrativa» del cine, en una especie de problematicidad intrínseca de la imagen: la experiencia instaurada, ¿tiene valor universal, o se trata tan sólo de lo que les ocurre a unas cuantas personas particulares en cierto ambiente particular? ¿Qué se puede saber sobre lo humano a partir de *esos* humanos?

Aquí hay que volver, con la insistencia del martillo nietzscheano, al tema de la mediación del afecto: la pretensión de verdad y universalidad se procesa, en el cine, a través de un impacto afectivo más o menos contundente. Si hay una verdad en la obra, es una verdad «propinada», por así decir. Una película es un golpe (a veces, un golpe bajo), no un sobrio aviso o un mensaje civilizado. Sus imágenes entran por las entrañas, y sólo a partir de ahí llegan al cerebro; precisamente por eso tienen más oportunidades de llegar rápidamente al punto principal, más de lo que podría hacerlo una sobria escritura filosófica. Tal vez la mayoría de las verdades expuestas cinematográficamente ya hayan sido dichas o escritas por otros medios, pero ciertamente quien las capta por medio del cine es interpelado por ellas de una manera completamente diferente. No es lo mismo que le digan a uno que la guerra es absurda, que ver *Johnny cogió su fusil* (*Johnny Got his Gun – Johnny se va la guerra*, 1971) o *Nacido el 4 de julio* (1989, Oliver Stone). No es lo mismo exponer los horrores de la drogadicción que mostrarle *Pink Floyd, The Wall* (1982, Alan Parker). No es lo mismo decir que la injusticia es intolerable y mostrar *Sacco y Vanzetti* (1971, Giuliano Montaldo). Muchas personas son escépticas o incrédulas con respecto al creciente aumento de la vigilancia y la militarización en las sociedades modernas, con su alarmante disminución de las libertades individuales, pero *Brasil* (1985, Terry Gilliam), insta la experiencia de vivir en una sociedad totalmente militarizada, haciendo sentir, páticamente, de manera casi insoportable, el horror de la anulación de la individualidad.

Ejerciendo ese efecto de choque, de violencia visual, de asalto a la sensibilidad, de agresividad mostrativa, es posible que el espectador cobre una aguda conciencia de un problema moral o epistemológico como tal vez no le acontezca leyendo un tratado sobre el tema. Esta «sensibilización de conceptos» puede, inclusive, problematizar algunas de las soluciones tradicionales de cuestiones filosóficas, ofrecidas por el concepto escrito, a lo largo de la historia de la filosofía, tal como lo veremos en algunos ejercicios más adelante. Esta instauración impactante de una experiencia es fundamental para entender el tipo de universalidad que el cine quiere alcanzar, en el registro de una lectura filosófica como la que aquí se propone. Al trabajar con afectos tanto como con elementos lógicos, el cine se refiere, evidentemente, a parti-

culares (ya que son los particulares los que sienten emociones, y situaciones particulares las que las suscitan; un universal no tiene capacidad de conmovernos si no es a través de una mediación particular); pero esos particulares adquieren, por el impacto afectivo, una universalidad contundente, una apelación a lo humano con independencia de situaciones o perspectivas particulares.

Lo que Oliver Stone sostiene acerca de la guerra lo dice de la guerra en cuanto tal. La historia de Ron Kovic no es tan sólo la historia de un muchacho americano que parte a la guerra lleno de ideales y vuelve de ella parálítico y desengañado; tampoco representa únicamente la experiencia de miles de personas; presenta un argumento universal en contra de la guerra en general, un argumento antiguo en el cine norteamericano, ya desde *Sin novedad en el frente* (1930, Lewis Milestone). La emoción que sentimos delante del drama de Kovic no es simplemente la piedad delante de lo ocurrido a una persona particular, sino que se alimenta de una reflexión lógica de alcance universal. Pero precisamente el impacto afectivo, el asalto a la sensibilidad, habrá servido no para demorarse en lo particular, sino para conseguir que las personas lleguen a lo universal de una manera contundente. El impacto afectivo del cine no es distracción, sino encaminamiento.

Hay algo de infinito en la argumentación puramente lógica de un problema, que tal vez el impacto de los afectos ayude a llevar a una conclusión. En el caso del cine, la mediación afectiva sirve para entender problemas, no tan sólo para «emocionarse» con ellos. Tal vez existan siempre argumentos perfectamente bien pensados desde el punto de vista lógico, que no sean capaces de captar el sinsentido de la guerra como una imagen es capaz de hacerlo. Tal vez, inclusive, el cine muestre cómo es vano argumentar indefinidamente únicamente con conceptos-idea en favor o en contra de ciertos asuntos (como injusticia o racismo), en lugar de hacer sentir, a través de una adecuada conceptualización sensible, y la manera más acuciante y perturbadora, el absurdo de la injusticia o los horrores del racismo, y utilizar ese sentimiento como una vía privilegiada hacia la comprensión intelectual de ese absurdo. ¿Quién asegura (si no es a través de una tesis metafísica) que los argumentos puramente lógicos son capaces de penetrar en el núcleo mismo de las cosas, sin auxilio de una sensibilidad herida? El cine sería uno de los recursos disponibles para provocar esas heridas heurísticas.

Pero —se podría replicar— hacer intervenir elementos emocionales puede ser peligroso, en la medida en que, a través de la emoción, cualquier idea —aun una idea falsa, dañina o monstruosa— puede ser aceptada mediante la fuerza retórica y persuasiva de la emoción. Podemos emocionarnos delante de algo falso (pensemos en los fervorosos discursos de Hitler). La imagen y su impacto emocional no son suficientes para establecer verdades universales; precisan de algún elemento exterior, de alguna información que no provenga de la propia imagen. Esta objeción parece problematizar la misma existencia de los «conceptos-imagen», en la medida en que ellos sostengan pretensiones de verdad y de universalidad. ¿Cómo responder a esto?

Admitir que existe un componente afectivo en la captación de algún aspecto de la realidad, no implica decir que lo que la imagen cinematográfica nos dice deba ser aceptado acríticamente como verdadero. El cine presenta, en una lectura filosófica, aserciones en imágenes acerca de algún asunto, que pueden ser verdaderas o falsas, igual que una proposición de la filosofía escrita. Los argumentos en favor de su verdad serán mejor enfatizados a través del afecto, pero la aserción cinematográfica no tiene por qué convencernos, de manera definitiva o inmediata, de la verdad de lo afirmado. Podemos negarnos a aceptar lo que la imagen pretende imponernos. La mediación afectiva del concepto tiene que ver con la presentación de la idea, no con su aceptación impositiva. Debemos dejarnos afectar para entender, no necesariamente para aceptar.

La imagen nos presenta, impositivamente, un sentido, una posibilidad. Pero el sentido de una imagen, como el sentido de una proposición, es previo a su verdad o falsedad. El componente pático de la imagen «abre» una esfera de sentido, nos obliga a considerar lo que habíamos descartado, a sentir lo que significa, por ejemplo, ser ayudado por otros, como en *¡Qué bello es vivir!* Eso no quiere decir que debamos aceptar el humanismo optimista de Frank Capra. Significa tan sólo que, al negarlo (en interacción con el elemento lógico de las imágenes), estaremos no solamente negando una proposición, sino también problematizando una experiencia, aquella que el director nos obligó, en el registro del sentido, a considerar. La emoción sentida deberá agregarse a los argumentos objetivos para decidir sobre la verdad o falsedad de las tesis sostenidas. Pero la logopatía es del orden del sentido, no de la verdad; ella agrega

elementos afectivos de juicio a los elementos puramente intelectuales, pero aún habrá que decidir sobre ellos.

Por otro lado, al mismo tiempo que el cine presenta sus pretensiones «imaginantes» de universalidad, también tiende a presentar elementos que hacen estallar falsos universales oriundos de la filosofía escrita, en la medida en que solamente fueron pensados en el plano lógico, de manera apática. Krystoff Kieslowski, en su famosa *Trilogía Tres Colores*, trató de mostrar cómo los ideales de Igualdad, Libertad y Fraternidad son hoy difícilmente aplicables en situaciones humanas concretas. Ciertamente, la universalidad que interesa al cine no es la universalidad de los derechos humanos meramente escritos; el concepto-imagen cinematográfico posee la irresistible tendencia a cuestionar esa supuesta universalidad, cuestionamiento que proviene de la subversión de lo particular, de lo sensible, de la multiplicidad de perspectivas, de transformación de una idea en vivencia dolorosa, en su capacidad de dificultar, de poner obstáculos al universal-idea, de plantear la posibilidad de un mundo haciéndolo convivir con otros de maneras urgentes e imprevistas.

En este sentido, el cine ostenta una especie de capacidad crítica fundamental, una cierta «falta de pudor» para volver a plantear en imágenes cuestiones fuertemente condenadas por la ética escrita tradicional. Un buen ejemplo de esto es el tema de la prostitución, que cuenta con una larga filmografía. La filosofía moral escrita siempre ha presentado a la prostitución como algo degradante y manipulador, a lo cual están sometidas personas sin otras oportunidades de vida más dignas. Una película puede presentar por medio de imágenes particulares y personajes singulares una problematización de esas tesis, sea a través del drama, sea a través del humor. Ejemplos de lo primero son *Vivir su vida* (Jean-Luc Godard), *Belle de jour* (Luis Buñuel) y *Una mujer en llamas* (Van Aackeren). Un ejemplo de lo segundo es *Irma la Dulce* (Billy Wilder). Un ejemplo mixto puede ser *Pretty Baby* (Louis Malle). En todos estos filmes, la prostitución aparece como una posible forma de vida, hasta como un curioso recurso de autorrealización personal, como forma de erotismo autoesclarecedor, como elección o incluso como rebelión. Ninguna de las mujeres que se prostituyen en esos filmes enfrenta los dilemas morales planteados por el filósofo en sus conceptos-idea no dramatizados. El cine coloca a la prostitución en escena, en la plenitud de una ex-

perencia, hace ver-sentir lo que es ser una prostituta, en todos sus matices y complicaciones, evitando todo juicio apresurado, todo moralismo condenador.

La filosofía-idea parece más titubeante cuando se trata de desarrollar en palabras la complicada dinámica del placer ligada a una forma de vida; algo semejante se podría decir, es evidente, de otras experiencias vistas como amorales por su aproximación al placer; por ejemplo, la experiencia sadomasoquista, explorada en imágenes en un filme como *El portero de noche* (1978, Liliana Cavani), incluyendo sus elementos políticos y metafísicos. En este sentido, el concepto-imagen escenifica aquello de lo que el concepto-idea tan sólo consigue hablar exteriormente. El concepto-imagen entra en las cosas en la medida en que no asume compromisos fuertes con la razón o la moralidad como aprioris: lo que sea ético o antiético aparecerá en el propio juego de las imágenes. La filosofía, en cambio, ya nace moralista, en contraposición a la sofística escéptica y cuestionadora. Mientras la filosofía escrita pretende desarrollar un universal sin excepciones, el cine a menudo presenta excepciones con características universales. Una universalidad de lo posible frente a una pretendida universalidad de lo necesario.

Por eso es que no sería correcta la objeción de que todas estas tesis sobre cine dependen, en última instancia, de las películas que se elijan. Por ejemplo, se podría decir: hay muchos filmes que presentan la prostitución en toda su degradación. Pero la universalidad del cine no permite decir que todos los filmes problematizen las cosas de la misma manera; permite entender que al menos una película pueda problematizar de manera universal cierta cuestión, mientras que la filosofía escrita no se propone problematizar universalmente, sino encontrar universales que no sean más cuestionables. Para que una cuestión presentada en conceptos-idea quede problematizada universalmente, es suficiente que un único filme lo haga. Si otro habla de la prostitución como algo degradante, el conflicto entre estos dos filmes será equivalente al conflicto entre dos proposiciones de la filosofía escrita tradicional que afirmen tesis opuestas. En filosofía no hay «paz perpetua», no se llega nunca a acuerdos definitivos. Lo que hay es, siempre, argumentación, visual o escrita. La filosofía es esencialmente perspectiva, lo que no quiere decir que sea relativista o subjetivista o meramente personal. Al mundo se puede acce-

der objetivamente, pero siempre desde una cierta perspectiva. El cine no podrá ser acusado de haber introducido esto en el pensamiento filosófico, porque oposiciones irresolubles y conflictos eternos atraviesan ya toda la historia de la filosofía escrita.

IV

Cine y filosofía, una vez más

Claro que el presupuesto básico para que el cine tenga las características mencionadas en la formulación del concepto imagen, es que *nos dispongamos* a leer el filme filosóficamente, es decir, a tratarlo como un generador de conceptos visuales en movimiento. La pretensión de verdad y de universalidad deberemos imponerla nosotros en nuestra lectura de la obra, más allá o más acá de que el director se lo haya propuesto así o no. Los filósofos somos nosotros, y no ellos, de manera que no estaremos dando a Eastwood o Spielberg más poder del que ya tienen, si, además de productores millonarios, los transformamos también en filósofos. Ellos no son, ciertamente, filósofos ni lo serán nunca (aunque también es dudoso de que lo sean Bergman o Tarkovski). Una película no puede ser filosófica «en sí misma», por sus propias fuerzas; lo será tan sólo en consecuencia de una cierta lectura entre otras posibles, una lectura impositiva, obsesiva y despótica. El cine puede ser considerado filosófico si nos damos la capacidad y el derecho de poder analizar las películas desde un punto de vista conceptual, considerándolas como puestas en escena de conceptos.

Podrá chocar que se promuevan relaciones entre filósofos venerables y directores de cine comerciales, como Eastwood y Spielberg. Pero en la medida en que una película problematice un real aparentemente estable e introduzca cuestionamientos, podrá ser leída filosóficamente. Si filosofar es entendido existencialmente, y no tan sólo profesionalmente, como un modo de inserción en el mundo, como una vivencia desamparada e interrogadora, nada podrá excluir, salvo prejuicios, la reflexión sobre la vida, la muerte, la duda o la justicia de otros ámbitos reflexivos diferentes de la tradición filosófica europea, de Tales a Wittgenstein. El tejido existencial de la actitud filosófica delante del mundo no está compuesto, de manera

excluyente, de palabras, ni está particularmente ligado a una lista de «pensadores oficiales» dentro de una historia consagrada. La filosofía es demasiado histórica en sí misma como para aceptar ser encuadrada dentro de historias específicas. El lenguaje mediante el cual los humanos elijan expresar su curiosidad o su malestar delante del mundo aún podrá modificarse sensiblemente a lo largo de los desarrollos tecnológicos.

Así, por ejemplo, en el ejercicio 5 no se ha pretendido «explicar» Descartes mediante Hitchcock, o, en el ejercicio 12, Antonioni por Heidegger, ni mostrar que la filosofía de Nietzsche necesita de las películas de Clint Eastwood para ser entendida. Las relaciones entre cineastas y filosofías son mucho más abiertas y casuales, en el sentido de que su encuentro podría, perfectamente, no ocurrir. Podemos entender a Nietzsche, Heidegger o Descartes sin esas referencias cinematográficas. Ocurre que las problemáticas filosóficas aparecen tanto en libros de filosofía como en filmes (y en novelas y en cuadros): violencia, reivindicación, honor, heroísmo y justicia son tratados por Nietzsche y por centenas de películas de *cowboy*, como *Sólo ante el peligro* (*High Noon – A la hora señalada*, 1952, Fred Zinnemann), *Shane* (1953, George Stevens) y *Nevada Smith* (1966, Henry Hataway). Esos directores también estaban preocupados e interesados en esos problemas humanos, tanto como los filósofos, sin que por eso tengan que transformarse ellos mismos en filósofos; pero un filósofo puede transformar en filosóficos esos filmes. Esos problemas no están —mal que les pese a los académicos— exclusivamente vinculados con una tradición, sino que están ligados a sensibilidades problemáticas que pueden aparecer en cualquier sector de la cultura.

Existen muchas otras lecturas posibles de una película. Las más comunes han sido las psicoanalíticas y las semióticas. Los abordajes psicoanalíticos tratan al filme como si fuera un sueño a ser interpretado. Se parte allí de la idea del carácter alucinatorio del cine, abordaje ciertamente promisorio y fascinante, pero que no es el mío. El cine no es aquí considerado en un registro onírico (en la línea de Epstein, por ejemplo), sino, rigurosamente, como una composición lógico-representacional y afectiva. El elemento lógico continúa siendo fundamental. El filme nunca es completamente onírico. Y —como Freud lo vio— ni siquiera el sueño lo es, pues contiene un componente lógico-representacional, aunque sea mínimo. Por otro lado, y pensando en la interpretación freudea-

na de sueños, si en algún momento acaricié algún proyecto hermenéutico del cine, lo fui abandonando a medida que me fui encontrando con la carne y la sangre de películas concretas. Los filmes no «tienen» un sentido que haya de ser interpretado, sino que establecen con el espectador una interrelación en la cual surge un sentido no previsto, que no estaba en ningún lugar esperando para ser encontrado. El abordaje semiótico está más próximo del aquí adoptado, en la medida en que afirmar que el cine puede ser filosófico, acuñando conceptos de cierto tipo, está vinculado con el hecho de que el cine utiliza signos. Si el cine es filosófico, tendrá que probar que tiene alguna relación con la verdad, y esto puede tener que ver con la caracterización de un cierto tipo de denotación de un signo. Pero a medida que se pasa de una concepción hermenéutica a una interactiva del cine, los signos no interesan tanto en su función denotativa, sino en su capacidad performativa, de instaurar alguna cosa en lugar de simplemente constatarla.

Los conceptos-imagen no son, pues, estructuras que tienen tan sólo una función interpretativa, sino también una función de tipo performático y constitutivo. Los análisis presentados en este libro son tanto interpretaciones como *performances*. El componente pático del filme conduce al contenido lógico del mismo hacia una u otra dirección. Pero lo pático no es tan sólo lo que una película nos hace sentir, sino aquello que tiñe y refracta al componente lógico-representativo; *pathos* es el desencuadramiento del componente lógico, su *mise-en-scène* siempre infiel y traicionera. (Lo pático en estado puro está presente, por ejemplo, en las escenas finales de *El eclipse* (1962), de Antonioni, cuando no sólo los personajes son barridos del cuadro, sino también toda la historia, y lo que se muestra recupera únicamente los afectos que fueron vividos en lugares ahora deshabitados. Como cuando nos despertamos sin recordar lo que soñamos, pero sintiendo vivamente el afecto del sueño).

Las imágenes cargadas de afecto pueden ser considerados argumentos logo-visuales, fuerzas persuasivas. Si los análisis no son cien por ciento interpretativos, sino también interactivos y performáticos, eso es debido a que los elementos lógicos y páticos no consiguen convivir en una armonía apolínea. El elemento pático puede avanzar sobre el elemento lógico hasta extremos asustadores, como bien lo muestra, por ejemplo, el cine de David Lynch (especialmente *Mulholland drive* [2001])

e *Inland Empire* [2006]). Eso no significa que el cine pierda o disminuya su potencial de reflexión filosófica, sino que ese potencial tendrá que tornarse opaco y a-significativo, poniéndose fuera de los límites de la mera interpretación. Es sobre todo el componente pático que torna opaco el campo del sentido y obstaculiza la hermenéutica tradicional.

Para adentrar en la propuesta de este libro, habrá también que adoptar una actitud extensionista más que una actitud de investigador puro. Habrá que librarse del intelectualismo profesoral. Aceptar que el cine puede elucidar y la filosofía masificarse. Wittgenstein y Heidegger, los dos mayores filósofos europeos del siglo XX, trataron de huir del intelectualismo y de zambullirse en una cotidianidad iluminadora de conceptos. En una concepción filosófica del cine no se debe excluir en absoluto el elemento «diversión», en cuanto vinculado con el impacto sensible (que, aunque haga temblar, también divierte). De todas formas, si se lo mira bien, es totalmente imposible encontrar un filme que tan sólo «divierta», que no diga absolutamente nada acerca del mundo y de lo humano; al menos tan difícil como encontrar una filosofía totalmente desinteresada, que sólo «busque la verdad». La verdad puede surgir de lo más divertido, y huir de la densidad de un tratado. Si cultivamos la capacidad de leer filmes filosófico-conceptualmente, Spielberg puede ser, al mismo tiempo, divertido y filosófico, y filosófico en la estricta medida en que sea divertido. Sería un error metodológico buscar filosofía tan sólo en las películas de Tarkovski o Bergman, y no en los *101 dálmatas*. Que la «diversión» puede conducir a la verdad es algo que tendremos que tratar de entender en análisis concretos; que lo divertido no es siempre «desvío».

En este punto, podríamos preguntarnos si es posible, incluso en la propia presentación escrita tradicional de ideas filosóficas, antes de los experimentos «visuales» de Hegel y Heidegger, prescindir de la mediación de algún tipo de imagen. ¿No utiliza imágenes también la filosofía tradicional en su escritura? ¿Y no puede la proposición escrita ser vista como un tipo especial de encuadre? El lenguaje escrito, no menos que el cuadro cinematográfico, ¿no constituye un cierto tipo de imagen, no pretende ser también una especie de cuadro o pintura de la realidad? ¿No hay en todo análisis alguna componente «imaginante»? El cine plantea a la filosofía un desafío que la propia filosofía ya se ha presentado a sí misma. Para tornar inteligible ese desafío, es preciso cambiar el

propio lenguaje de la exposición, y no simplemente continuar hablando acerca de la necesidad de cambiarlo. Esto ha sido vivamente sentido por Heidegger dentro de su propia obra: *Ser y tiempo* es una obra escrita aún en lenguaje filosófico tradicional, en la cual se habla acerca de los *pathé* existenciales y de la insuficiencia de una racionalidad exclusivamente lógica para captar el sentido del ser; en tanto que en obras posteriores, como *De camino al habla*, el propio lenguaje de la exposición se modifica, tornándose fluido y poético. En ese registro, el cine puede contribuir a este cambio radical de lenguaje. ¿Por qué el cine no formaría parte de esta «apertura al ser», en vez de ser considerado como una intrascendente diversión óptica? Hay que tratar de ver al cine fuera de los cuadros del escapismo, para colocarlo en los de la reflexión.

Por la otra punta, la reflexión sobre logopatía propuesta en este libro hará notar que la razón filosófica tradicional (la racionalidad de las ideas) no es tan «fría» como pretende ser, no está totalmente despojada de afectos ni entregada a lo meramente «objetivo». En un libro de filosofía también se desarrolla un drama, con sus personajes, sus situaciones tensas y sus desenlaces. El cine explicita de manera más clara esta habitual dramatización de ideas. En realidad, no se trata de que el cine aparezca para proporcionarnos un acceso más afectivo y sensible al mundo, sino para mostrar cómo la filosofía escrita tradicional nunca ha constituido realmente un acceso desinteresado, frío y equilibrado al mundo, tal como lo ha pretendido. Tal vez la filosofía del final del siglo xx fue la que más se aproximó a la idea de verdades frágiles, parciales y provisionales, precisamente las que el cine promueve. A fin de cuentas, ¿por qué la frialdad sería más apropiada que la calidez para plantear y tratar problemas filosóficos? ¿Por qué esa curiosa preferencia térmica? ¿Por qué el rigor debería ser frío? Hasta Descartes necesitó de una estufa para poder filosofar, aunque acabó muriéndose de frío en Suecia. Tal vez sea éste el destino de todo buen racionalista.¹

1. Debo especialmente a Rodrigo Cássio Oliveira valiosas observaciones críticas, expuestas en su trabajo de fin de curso «Cinema e Filosofia: da Logopatia à linguagem cinematográfica» (2007. Inédito), sobre el cual me he basado para reescribir este ensayo.

Ejercicio 1

Platón cogió su fusil

(La teoría de las Ideas)

Platón y las ideas

Platón fue un filósofo griego, nacido en Atenas, en el año 427 a. C. En verdad, «Platón» es un sobrenombre, ya que su verdadero nombre era Aristocles, nombre de su abuelo. «Platón» deriva de *platos*, que significa ampliación, extensión, y con esa palabra se quería aludir a alguna cosa de ancho o amplio que Platón tenía: sus espaldas o, tal vez, su estilo expositivo. En cualquier caso —y contra la imagen que actualmente tenemos de los filósofos como poco atléticos— era un hombre robusto y de anchas espaldas, ya que, como todos los griegos, daba gran importancia a la gimnasia y a las actividades físicas. Era de origen noble, su madre tenía algún parentesco con Solón, y había reyes en su genealogía. Tal vez eso estimuló desde el principio su gran interés —un interés griego, en general— por las cuestiones políticas.

Fue primero discípulo de Cratilo, un filósofo presocrático que se entusiasmó con las doctrinas de Heráclito acerca del movimiento incesante de las cosas, y llegó a sostener, según nos cuenta Aristóteles, que todo fluye tan velozmente que no es posible ningún conocimiento de las co-

sas, y ni siquiera hablar acerca de ellas, por lo que debíamos limitarnos tan sólo a mover los dedos. Cratilo habría considerado a Heráclito demasiado optimista al declarar que «no es posible bañarse dos veces en el mismo río», pues, en verdad, dada la velocidad de las cosas, no era ni siquiera posible hacerlo una única vez. Pero el encuentro decisivo en la formación filosófica de Platón fue, sin duda, el que tuvo con Sócrates, cuando Platón tenía aproximadamente veinte años. Posiblemente Platón no estaba interesado, en esa época, en dedicarse a la filosofía especulativa, sino en aprovechar las enseñanzas de Sócrates para prepararse para la vida política. Pero las circunstancias modificaron esa actitud inicial.

Toda la vida de Platón está atravesada por el conflicto entre sus ideales políticos elevados —con su idealización del rey-filósofo, que debía gobernar con desprendimiento y suma sabiduría— y los excesos y atrocidades políticas cometidos por los políticos efectivamente existentes en el mundo que él llamaba sublunar, esto es, nuestro mundo imperfecto. Algunos de esos gobernantes eran parientes suyos (como Cármides y Critias). La gran decepción política llegó, no obstante, cuando su bien amado maestro Sócrates fue condenado a muerte (en el año 399 a. C.) por los demócratas que habían retomado el poder de mano de los oligarcas. El contacto con Sócrates tuvo profunda influencia en toda la vida de Platón, como se deja ver en muchos de sus Diálogos de la primera época, en los que Sócrates aparece como el personaje central.

En parte por temor a las persecuciones —por haber pertenecido al círculo socrático—, en parte por las decepciones vividas, pero también por un interés intrínseco por la teoría, Platón se alejó en ese momento de las actividades políticas para dedicarse más plenamente a las reflexiones filosóficas. Visitó a Diógenes en Megara y viajó a Italia con algunos pitagóricos. Su vuelta a la vida política se produjo a partir de una invitación de Dionisio I para ir a Siracusa. Algo ingenuamente, Platón vio en ese tirano una posibilidad de realizar la figura del rey-filósofo y aceptó la invitación. Sin embargo, el conflicto entre Platón y Dionisio no demoró mucho, y el tirano se enfureció tanto con el filósofo que, según se cuenta, lo habría vendido como esclavo a un embajador espartano en Egina. Según Diógenes Laercio, habría sido rescatado providencialmente por Anicérides de Cirene, que se encontraba por casualidad en Egina.

De vuelta a Atenas, Platón fundó su famosa Academia, cuyo nombre se debe al héroe llamado Academos, ya que la escuela platónica fue construida en un parque de homenaje a ese héroe. (A partir de ese momento, los filósofos se transformaron en «académicos»). La Academia tuvo enseguida un éxito enorme y atrajo a personas de todos los lugares del mundo. Platón no aprendió la lección de su primera experiencia y regresó a Sicilia cuando Dionisio murió, siendo sucedido por Dionisio II, en quien el filósofo volvió a depositar sus esperanzas político-filosóficas. Pero el hijo no fue mejor que el padre y Platón tuvo que salir nuevamente de Sicilia sin conseguir nada, después de pasar un período en el que se le trató casi como a un prisionero. Aunque resulte increíble, Platón volvió una tercera vez a Italia, llamado por un aparentemente arrepentido Dionisio, y nuevamente tuvo que salir en forma apresurada, con riesgo de su vida (fue Arquitas de Tarento quien lo ayudó esta vez).

En el año 360 a. C. Platón volvió a Atenas y allí permaneció en la dirección de la Academia hasta su muerte, en el 347 a. C. Entre los asiduos de la Academia platónica figuraba un estudiante especial; se llamaba Aristóteles, que después escribiría bastante sobre su maestro, aunque casi siempre en un tono crítico. Según Platón (al menos en la exposición de Aristóteles), las cosas no poseen sus cualidades de una manera casual o eventual, sino en virtud de su participación en una Idea universal, incorpórea, inmutable, única y eterna. Las cosas azules lo son por su participación en la Idea Pura de Azul, las cosas redondas lo son por su participación en la Idea Pura de Redondo, y lo mismo con objetos abstractos como la belleza: las cosas bellas lo son por su participación en la Idea Pura de lo Bello, etc. El carácter totalmente particular del mundo, que nos viene de los sentidos, es tan sólo una apariencia, siendo la esencia última del mundo de naturaleza inmaterial o lógica, compuesta por Ideas puras. Esa realidad verdadera no está en el nivel de lo sensible y debe ser descubierta a través del esfuerzo de la contemplación de las Ideas, de las que los objetos particulares son tan sólo una participación, una realización siempre imperfecta. En el Fédon encontramos el siguiente diálogo:

—Así es que voy a intentar exponerte el tipo de causa con el que me he ocupado, y de nuevo iré a aquellas cosas que repetimos siempre, y en ellas pondré

el comienzo de mi exposición, aceptando como principio que hay algo que es bello en sí y de por sí, bueno, grande, y que igualmente existen las demás realidades de esta índole. [...] A mí me parece que si existe otra cosa bella aparte de lo bello en sí, no es bella por ninguna otra causa, sino por el hecho de que participa de eso que hemos dicho que es bello en sí. Y lo mismo digo de todo. ¿Estás de acuerdo con dicha causa?

—Estoy de acuerdo, respondió [...].

—Así, pues, si alguien me dice que una cosa cualquiera es bella, bien por su brillante color, o por su forma, o cualquier otro motivo de esta índole... tengo en mí mismo esta simple, sencilla y quizás ingenua convicción de que no la hace bella otra cosa que la presencia o participación de aquella belleza en sí, la tenga por donde sea y del modo que sea. Esto ya no insisto en afirmarlo; sí, en cambio, que es por la belleza por lo que todas las cosas bellas son bellas [...] ¿No te lo parece también a ti?

—Sí.

—¿Y también que por la grandeza son grandes las cosas grandes y mayores las mayores, y por la pequeñez, pequeñas las pequeñas?

—Sí.

(Platón, *Fedón*. 98c/100a).

Según observa Aristóteles —y como el propio Platón lo expone en sus últimos Diálogos— esta doctrina de las Ideas presenta, por lo menos, las tres siguientes dificultades: en primer lugar, ¿existe una idea universal de absolutamente todas las cosas, aun de las más insignificantes y esdrújulas, o hay Ideas tan sólo de algunas cosas privilegiadas, especialmente nobles?

—¿Y también —continuó Parménides—, en los siguientes casos crees que haya la idea de lo justo en sí mismo, y de lo bello y del bien y de todo lo demás del mismo género?

—Así lo creo —fue la respuesta.

—¡Cómo! ¿La idea del hombre, distinta de nosotros y de todos los que son como nosotros, la idea del hombre en sí misma, la del fuego, la del agua? [...] ¿Y los siguientes objetos, Sócrates, que tal vez parezcan ridículos, tales como cabellos, barro, suciedad y tantas cosas más, insignificantes y desprovistas de valor? ¿Vacilas en admitir que para cada una de esas cosas hay una idea aparte y diferente de los propios objetos que tocamos con las manos, o no la hay?

(Platón, *Parménides*, 130 a/d).

Un segundo problema de la teoría de las Ideas: ¿se manifiesta la Idea toda entera en los particulares correspondientes, o tan sólo se realiza una parte de ella? ¿Cómo se produce esta «participación» de los particulares en la Idea universal? ¿De qué naturaleza ha de ser la Idea para que pueda ser una y, al mismo tiempo, muchas?

—Dime una cosa: por lo que declaraste, ¿admites la existencia de ideas, de las cuales las cosas sacan sus nombres, en la medida en que participan de ellas, a saber: la participación de la semejanza las hace semejantes; la participación de la grandeza las hace grandes, de la belleza y la justicia, bellas y justas?

—Perfectamente —habría respondido Sócrates.

—Pero aquello que participa de la idea, ¿participa de toda la idea y tan sólo de una parte de ella? ¿O puede haber, aparte de éstas, otras modalidades de participación?

—¿De qué manera? —preguntó.

—¿Cómo te parece?, ¿se encuentra la idea entera, suponiendo que sea una, en cada uno de esos múltiples objetos, o como será?

—¿Qué es lo que impide, Parménides, continuar siendo una? —habría preguntado Sócrates.

—Siendo, por consiguiente, una e idéntica, tendría que estar, al mismo tiempo, entera en todas las cosas separadas, de lo que se sigue que tendría que estar separada de sí misma.

—De ninguna manera —respondió Sócrates—. Es como el día que, siendo uno e idéntico, se encuentra al mismo tiempo en todas partes, sin por eso separarse de sí mismo. Eso es lo que admitimos para cada idea, si debe ser idéntica a sí misma y estar presente en todas las cosas. [...] En ese caso, Sócrates, habría continuado él [Parménides], las ideas en sí mismas son divisibles, y las cosas que participan de ellas sólo son parcialmente divisibles, no adquiriendo ninguna de ellas toda la idea, sino tan sólo una parte de cada idea.

—Parece así, de hecho.

—¿No querrás entonces, Sócrates, admitir que la idea es realmente divisible, sin dejar al mismo tiempo de ser una?

—En absoluto —dijo—.

(Ibíd., 131 a/c).

Hay aún un tercer problema en la teoría platónica: para unir la Idea universal con el particular hace falta un puente, una conexión; pero esta

conexión, ¿es una nueva Idea? Y ella ¿es particular o universal? Para unir las cosas con sus Ideas, ¿no haría falta otra Idea? Y esto, ¿no se reiteraría hasta el infinito?

—Si, pues —arguyó Parménides— una cosa se parece a su forma, ¿es posible que esta forma no sea semejante a su imagen, teniendo en cuenta que ésta ha sido hecha como representación de ella? [...] ¿No resulta forzosamente necesario que lo semejante y su imagen participen a su vez de algo uno e idéntico para ambos? [...] No resulta posible, por tanto, que una cosa sea semejante a la forma ni que la forma sea semejante a una cosa. De otro modo, más allá de la forma surgirá siempre otra forma, la cual, si mantiene semejanza con algo, exigirá otra forma y no se detendrá nunca esta renovada producción de formas si la forma se hace semejante a lo que participa de ella.

—Eso es la pura verdad.

(*Ibíd*em 132e).

Podemos concordar con Platón en que, para comprender el mundo, necesitamos salir del plano sensible de los meros particulares diversos y mudables, e investigar sus ideas correspondientes, sus naturalezas lógicas. Pero bien se ve que esta relación entre universal y particular es enormemente complicada, y que la teoría platónica de las Ideas no es la única que puede explicar tal relación.

Obras de Platón

Primer período: *Apología de Sócrates – Critón o del deber – Laques o del valor – Lisis o de la amistad – Cármides o de la sabiduría – Eutifrón o de la santidad – Protágoras o los sofistas – Gorgias o de la retórica – Ion o de la poesía.*

Período medio: *Menón o de la virtud – Fedón o del alma – República o de la justicia – Banquete o del amor – Fedro o de la belleza – Eutidemo o el disputador – Crátilo o del lenguaje.*

Último período: *Parménides o de las ideas – Teeteto o de la ciencia – Sofista o del ser – Político o de la soberanía – Filebo o del placer – Leyes.*

Películas bélicas: la idea pura de la guerra

El cazador (*The deer hunter*, EE. UU., 1978), de Michael Cimino y *El regreso* (*Coming home – Regreso sin gloria*, EE. UU., 1978),¹ de Hal Ashby, dos películas sobre la guerra del Vietnam. Esas películas bélicas, ¿consiguen captar la Idea Universal de la Guerra?

Si nos preguntásemos platónicamente «¿Qué es la guerra?», deberíamos indagar no sobre las propiedades empíricas de guerras realmente acontecidas, sino acerca de la Idea misma de guerra, de su esencia pura, que podría, inclusive, no haberse realizado nunca en los particulares de manera plena. Los filmes de guerra, que constituyen un género cinematográfico bastante peculiar, ¿dicen lo que la guerra es, o sólo apuntan hacia algunas características contingentes de la misma?

Aquellas cosas acerca de cuyas Ideas se ha preguntado Platón, parecen ser de alguno de los siguientes cinco tipos fundamentales: (a) Ideas valorativas (el Bien, lo Bello, lo Justo, etc.), (b) Ideas lógicas (la Identidad, la Diferencia, el Ser, el No ser, lo Uno, lo Múltiple, la Semejanza y Desemejanza, etc.), (c) Ideas matemáticas (Círculo, Diámetro, Número), (d) Ideas de objetos materiales (Piedra, Hierro, Ser humano), (e) Ideas de objetos artificiales (Mesa, Martillo, etc.). Pero la guerra plantea inicialmente un problema porque no es de ninguno de esos cinco tipos: no es valorativa, ni lógica, ni matemática, ni material ni artificial. No es un objeto, sino un tipo de actividad o de práctica humana. ¿Es legítimo preguntarse por la Idea platónica de una práctica?

Durante un tiempo, los norteamericanos trabajaron imaginativamente con la cuestión ético-política de la guerra del Vietnam, dando origen a algunas obras notables del cine, como *Apocalipsis now* (1979, Francis

1. N. del E. Las películas referenciadas a lo largo de este libro cuentan, en ocasiones, con títulos diferentes según la traducción española o latinoamericana. Desde la aceptación de ambas versiones, el criterio seleccionado es la mención del nombre que la película recibió en España, seguido del título original y de la traducción dada en algunos países de América Latina. Con el ánimo de facilitar cualquier identificación necesaria al lector, al final de la obra se anexa un resumen con los casos en los que se da esta disparidad de traducciones.

Ford Coppola) y *Platoon* (1986, Oliver Stone). En la película de Michael Cimino, *El cazador* (literalmente, «El cazador de ciervos»), un grupo de amigos pertenecientes a una comunidad ortodoxa rusa, en Pensilvania —Michael (Robert De Niro), Nick (Christopher Walken) y Steve (John Savage)— son convocados para luchar en la guerra del Vietnam. El comienzo del filme los muestra trabajando en una usina de acero, después divirtiéndose en los bares de la ciudad y saliendo a cazar ciervos. Son simples, extrovertidos, sanos y despreocupados. La terrible precariedad de la situación de los tres es contrapunteada por Cimino a través de los preparativos del casamiento de uno de ellos, Steve. Un casamiento es, por definición, un voto de confianza en la existencia de un futuro, el comienzo de una vida. Ante la elevada probabilidad de morir en la guerra, el casamiento de Steve aparece —aun en medio de la alegría algo exagerada de la fiesta— como un castillo edificado en un pantano.

Las escenas de guerra, curiosamente, ocupan la menor parte del filme, el cual, en verdad, es mucho más una reflexión sobre el valor de la vida que una película «de guerra». Al comienzo, los jóvenes juegan con sus vidas sin tomar conciencia de su genuino valor (hacen apuestas sobre las oportunidades de conseguir adelantar un camión a alta velocidad), y salen a cazar impulsados por la necesidad de saber que pueden volver con las mochilas llenas de cadáveres, fruto de tiros certeros. Sus armas son portadas con jactancia y júbilo, sus vidas aparecen como permanente objeto de apuesta, de posibilidad abierta a riesgos y pruebas. Michael mata un ciervo y observa su agonía con indiferencia, inconsciente de la latencia de la vida, de su ardiente necesidad de continuar, de la terrible realidad del dolor.

La guerra será, para todos, una experiencia mediadora, a la vuelta de la cual nada será como antes. Durante una acción, los tres caen prisioneros de los viet-congs y son obligados a jugar a la ruleta rusa, bajo amenaza de golpes y castigos. Quien se rehúsa a participar es arrojado a un pozo lleno de agua y ratas. El joven recién casado, Steve, es el más débil y no soporta la experiencia; volverá mentalmente afectado y parálítico. Nick, por su parte, asimila la experiencia de manera no menos traumática, transformándose en jugador profesional de ruleta rusa en medio de la selva; Michael es el único que consigue regresar aparentemente sin mayores heridas, físicas o morales. Después del regreso, él sale nuevamente

de caza, como hacía en el pasado; delante de un nuevo ciervo a su merced, como los que antes mataba a sangre fría por diversión, dispara hacia lo alto, permitiendo que el animal huya. Nick muere en una sesión de ruleta rusa, y después de su entierro el grupo de amigos, inclusive el paralítico Steve, se reúne tristemente alrededor de una mesa y, muy lentamente, uno de ellos comienza a cantar, casi musitando, «God bless America», que de inmediato es coreado, en voz baja, por el resto, como transportados por un fuerte sentimiento común.

La película de Hal Ashby, *El regreso*, muy por el contrario, tiene un tono bastante diferente y no contiene ninguna escena de guerra. Luke (Jon Voight) es un sargento que ha vuelto del Vietnam paralítico, después de que un objeto metálico le afectó la columna. Está en un hospital, andando atropellada y malhumoradamente en una camilla, ayudándose con un bastón, destrozado y amargado, convencido de haber sido engañado, de haber participado de algo sin sentido. Por otro lado, Sally (Jane Fonda) está casada con Bob (Bruce Dern), un oficial que se prepara para ir a Vietnam lleno de ideales de patriotismo. Durante su ausencia, Sally trabaja como voluntaria en el hospital, conoce al amargo Luke y ambos se enamoran. Bob regresa de la guerra con la pierna herida y se apresta a recibir una condecoración, pero le confiesa a Sally que, en verdad, él mismo se ha herido con su propia pistola al ir a tomar un baño. El final alterna escenas de un discurso elementalmente antibélico de Luke, delante de un auditorio de jóvenes, con las del suicidio de Bob en el mar.

Tal vez se pueda pensar que dos películas que muestran tan poco de la guerra no sean apropiadas para pensar la esencia platónica de la guerra. Pero los conceptos-imagen, como vimos, son estructuras abstractas y no necesitan ser encontrados de manera literal y explícita en los filmes. Una reflexión cine-filosófica sobre la guerra no tiene por qué enfocar acciones bélicas, sino que puede desarrollarse a través del examen de expectativas y decepciones delante de la guerra, de ideales proyectados y resultados tenebrosos. Ambos filmes muestran cómo acaba realmente un conflicto armado (parafraseando el título de una antigua película de Jerzy Kawalerowicz, muestran «el verdadero fin de la guerra»). En un determinado momento, Sally le pregunta a Bob cómo es la guerra, y él le responde: «No sé cómo es. La televisión muestra cómo es. Pero no muestra lo que es». Lo que es la guerra puede estudiarse de manera com-

pletamente teórica, pero sin que las propiedades empíricas de ésta sean presentadas. En ambos filmes, la guerra es exactamente aquello que hizo que Nick, Steven y Luke se transformasen en seres crepusculares, neuróticos, inválidos y amargos. En ellos debe reflejarse, pues, la esencia de la guerra.

Pero, ¿pueden esas resonancias psicológicas de la guerra, completamente personales, considerarse como elementos pertenecientes a su Idea platónica? Esto dependerá de una lectura muy contemporánea de Platón. Se podría decir: «La guerra es un conflicto armado que se emprende cuando las negociaciones pacíficas se agotan, y en el cual dos o más facciones se atacan mutuamente, hasta que una de ellas es vencida, o hasta que ambas deciden entrar en acuerdo». En esta definición, se ha dicho lo que es la guerra, sin hacer ninguna alusión a las reacciones y actitudes de los involucrados. ¿Ha sido la guerra captada en su esencia por esta definición? Precisamente, el tratamiento imaginante del cine permite agregar el impacto emocional del conflicto bélico a su comprensión puramente lógica, sugiriendo que una caracterización logopática es la que podrá darnos un concepto integral de la guerra, sugiriendo que no se puede entender lo que sea que fuere la guerra simplemente a través de una caracterización objetiva. Si el universal platónico es una entidad puramente lógica, el cine lo deconstruye, no por decreto, sino por la propia textura de su lenguaje.

Esto trae un problema para el aparato categorial platónico: el cine tiende a mostrar algo que Aristóteles ya había visto en sus críticas a Platón: que una misma cosa puede tener más de una Idea, más de una esencia. Las dos películas sobre la guerra del Vietnam operan una desconstrucción logopática de la idea puramente intelectual de la guerra, pero lo hacen de maneras completamente diferentes, casi opuestas: *The deer hunter* proporciona una solución «sublimada»: a pesar de que la guerra ha destruido la vida de los tres amigos, los supervivientes aún son capaces de entonar sentidamente una canción de homenaje a América, como si ella estuviera más allá de todo aquel absurdo sufrimiento. *Coming home*, en cambio, parece afirmar, con tono airado, que América coincide con las decisiones que efectivamente ha tomado sobre la intervención norteamericana en Vietnam; no hay lugar, en el tejido del segundo filme, para patriotismos sublimados; hubo la perpetración de un engaño y no es posi-

ble levantar la bandera de una América mítica después de la degradación. Como en las obras de Oliver Stone, *Platoon* y *Nacido el 4 de julio*, no están aquí disponibles recursos de recuperación o superación. Los dos filmes postulan diferentes tipos de temporalidades y de memorias.

El filósofo platónico podría decir que las dos películas muestran una forma de participación de personajes y situaciones en la Idea de la Guerra, pero que ninguno de ellos consigue mostrar la propia Idea. Ella es una Forma Pura a la que los ejemplos concretos tan sólo se aproximan, sin coincidir nunca con ella. Es como si los dos filmes aprovecharan la Idea de la Guerra sin agotarla o siquiera representarla adecuadamente. Pero el problema es que estos dos títulos dicen cosas contrarias acerca de la guerra, en sus respectivas caracterizaciones logopáticas. Alguien podría decir: «Precisamente, eso ocurre porque los filmes muestran tan sólo particulares; nada tienen de universal. Cada uno de ellos muestra las acciones y reacciones de personas particulares; nada tiene, pues, de extraño que se opongan». Pero la cuestión es si las reacciones y actitudes de esas personas en esas situaciones son simplemente experiencias particulares o si consiguen representar valores y posturas universales. Si el cine va a ser filosófico, estos filmes tienen que proporcionar un análisis conceptual de la guerra, y no meramente contar dos historias particulares que se agotan en su propia narratividad.

Ciertamente, Platón diría que los particulares remiten, inevitable y necesariamente, a universales. Pero también diría que no se deben trasladar las características contingentes de los ejemplos particulares, con sus contrariedades e incongruencias, al plano de las Ideas Puras. Los dos filmes pueden decir cosas contrarias, pero eso no quiere decir que la Idea que transmiten sea incongruente, sino que esas dos obras están ejemplificando diferentes aspectos de la Idea, que nunca se manifiesta entera en el particular (en este caso, en películas particulares). Según Platón, toda cosa o evento particular participa de alguna Idea universal, tiene su Idea en otra parte, no en sí mismo. Que los particulares no agoten lo universal es algo previsible en una perspectiva platónica; el mayor problema aparecería con la cuestión de lo pático, con la idea de que la determinación de la Idea de una cosa debe incorporar también elementos afectivos, y no tan sólo intelectuales. Platón no sería demasiado receptivo de la idea de que los afectos pueden ser cognitivos; él está perfectamente ubi-

cado en la tradición intelectualista que la filosofía pática critica —escrita o imagética—, y posiblemente expulsaría destempladamente a los cineastas de la República, como ya lo hizo con los poetas.

Más bien parece ocurrir que el carácter logopático de la imagen cinematográfica modifica, en cierta manera, la naturaleza misma de los universales. Ante la conducta del ex combatiente Michael, de *El cazador*, se podría afirmar que «hay casos así» (en el sentido de: hay combatientes que van al Vietnam, viven horrores, pero regresan enteros de cuerpo y alma, y hasta condecorados); hay una universalidad en el concepto que el personaje Michael transmite, pero no una universalidad lógica (en el sentido de «todos son así»). Si «hay casos así», significa que no es imposible que los haya, y que ése puede ser, en general, uno de los efectos de la guerra. Los universales del cine parecen instaurarse dentro de un juicio de existencia (de no vaciedad, en el sentido del «hay al menos un caso así», o de «puede haberlos»), y no a través de una pretensión de universalidad abarcadora («todos son así»). Es tal vez la peculiar universalidad de la imagen cinematográfica lo que permite que conceptos-imagen contrarios puedan presentarse a respecto del mismo fenómeno particular.

Aquí alguien podría denunciar el carácter ficcional del filme, y de los filmes en general, como un obstáculo para su rendimiento filosófico. Se podría decir: «En la realidad no hay ex combatientes como Michael; son un producto del cine, de la ficción». Pero el cine tiene un fuerte carácter impositivo, instaurador; al presentar sus objetos de manera impactante (no forzosamente «dramática» o «melodramática», como veremos en otros ejercicios), impone fuertemente, con la fuerza de una necesidad, algo que no deja de ser una mera posibilidad (o una mera imposibilidad) de aquel caso particular, aunque sea fantasioso. Esto es un punto fundamental si se quiere ver al cine filosóficamente. En el caso de *El cazador* no se tienen noticias, que yo sepa, de que haya existido en ese escenario el juego de ruleta rusa (en la época de este rodaje, Cimino tenía un proyecto anterior de hacer una película sobre la ruleta rusa); las escenas de ruleta rusa constituyen el momento más fuerte del impacto logopático de ese filme y unos pocos segundos de imagen ya lo imponen, a pesar de su inverosimilitud; y a través de ese índice, que se refleja en el rostro desencajado de Steve sumergido en el agua, algo se afirma sobre la guerra en general, no sólo sobre la del Vietnam.

Por otro lado, si no existiera universalidad en esas imágenes, ¿por qué nos sentiríamos tan agredidos por ellas, por el escepticismo crítico y algo cínico de *El regreso*, o por el americanismo sublimado de *El cazador*? Si se tratase tan sólo de las historias particulares de ese grupo particular de personas, que viven en ese pueblo determinado, ¿por qué deberíamos sentirnos afectados por lo que les ocurre? A través de la fuerza de un personaje particular, ¿podemos ser impulsados a aceptar una Idea universal, por ejemplo, la idea del pacifismo? Podríamos, como nos ocurre en la vida real, volvernos pacifistas simplemente porque nos conmovemos con la tragedia particular de un personaje, o de una persona. Pero, ¿es filosóficamente legítimo volverse pacifista por esos motivos particulares? ¿No deberíamos volvernos pacifistas en virtud de alguna idea universal acerca de la guerra? Un auténtico motivo filosófico para ser pacifista, ¿no debería ser un motivo universal en el sentido lógico habitual? ¿Debemos volvernos pacifistas sólo porque Luke, el protagonista de *El regreso*, ha vuelto decepcionado de la guerra? ¿Cuáles son sus argumentos? ¿Haberse quedado paralítico (como también ocurre a Steve y a Ron Kovic en *Nacido el 4 de julio*)? ¿Haber sido obligado a cometer atrocidades? Pero ¿son éstos genuinos argumentos? ¿Las imágenes son argumentos? Una fuerte convicción a favor de la guerra, ¿no podría mantenerse después de haber sido conmovidos por las imágenes antibélicas de *Coming home*?

La idea de que un concepto-imagen, por su misma naturaleza logopática, debe incorporar en el concepto también un choque afectivo —que es precisamente lo que lo diferenciaría de un concepto-idea como los presentados por los filósofos en la historia de la filosofía— está, ella misma, presentada dentro de los dos filmes: en *The deer hunter*, en el momento en que un boina verde entra en la cantina y Steve y Nick lo miran con admiración y envidia, mientras que el boina permanece mortalmente serio, lacónico y amargo; es la diferencia entre quien no fue a combate y quien ya tuvo la experiencia amarga de la guerra; la tesis logopática diría: ellos no sabían lo que era la guerra antes de ir a ella, a pesar de que podían entender perfectamente su definición. En *Coming home*, lo mismo se muestra en el caso de Bob, eufórico en el momento de partir, taciturno y parco cuando vuelve. Aquí la tesis logopática fue engullida por las imágenes de ambos filmes.

El impacto de la guerra (*bellum*) muestra siempre que ésta no es algo bello. Como máximo, se podrá decir que, a pesar de sus horrores, habrá «valido la pena», o podrá «justificarse» para salvaguardar algún otro valor que la trascienda. Pero ninguno de estos filmes muestra que la guerra sea adorable, y ni siquiera lo hacen las comedias bélicas, como *Su mejor enemigo* (*The Best of Enemies*, 1961, Guy Hamilton); tampoco aquélla que anuncia en su propio título lo imposible: *¡Oh! ¡Qué guerra tan bonita!* (*Oh! What a Lovely War!*, 1969, Richard Attenborough). Ésta tendría que ser una película realizada por un militar convicto, pero los militares no hacen películas; y en muchas de ellas, los militares favorables a la guerra aparecen como locos y paranoicos (como el general Scott de *Siete días de mayo*, de John Frankenheimer, o el profesor Goeteschele de *Punto límite*, de Sidney Lumet, ambas de 1964). Es evidente que encontramos películas como *Los cañones de Navarone* (1961, J. Lee Thomson), donde los héroes atraviesan una guerra sin un raspón y regresan con gloria después de haber realizado hazañas imposibles. Podemos descartar filosóficamente esos filmes en tanto que no constituyen genuinos esfuerzos reflexivos para desarrollar el concepto de la guerra. En ellos, la guerra se adopta como ambiente particularmente interesante para la aventura; precisamente lo que resulta tan «interesante» de observar es lo que la torna tan terrible de ser vivida, el hecho de ser un ambiente en el cual la vida está constantemente en riesgo. Dejando fuera estos títulos y los que explotan la vena de comedia, todos los filmes de guerras, al mostrar sus horrores, son visualmente condenatorios de una manera visceral, a veces en contra de las intenciones de su realizador.

En este sentido, el cine bélico es más escéptico y crítico que muchos filósofos que laudaron la guerra (como Heráclito, Hegel y Nietzsche), sosteniendo que ésta tenía algo de plenificador y de noble, de realizador de las capacidades humanas más profundas. El impacto afectivo del cine bélico muestra tan sólo el lado deshumanizador, atroz e irreparable de la guerra. Tal vez los filmes analizados disientan en una característica de la guerra, la que podemos denominar «recuperabilidad del sentido de la guerra»: la posibilidad de aprovechar algún aspecto positivo de ella, a pesar de su horror. En ambas películas se alude a ese horror, aunque, curiosamente, aquélla que mantiene una actitud esperanzada, *El caza-*

dor, es donde se muestran las escenas más crueles de la guerra; en tanto que *El regreso*, que sugiere una recuperación del protagonista (Luke), aunque sin deponer su crítica, es el filme que mantiene una actitud totalmente contraria a la guerra: *El cazador* rescata aquello que mostró en toda su degradación, mientras que *El regreso* lo condena duramente aunque muestre un restablecimiento particular.

El cine, con su potencia logopática, muestra que no puede haber ninguna Idea de la guerra que dispense la participación de particulares. Cualquier Idea Pura de la guerra debe fracasar, aun cuando sea completa y adecuada desde el punto de vista lógico, cuando aplicada a eventos particulares mediados por experiencias intensas. Como lo dice Bob en *Coming home*, la televisión puede mostrar cómo es la guerra, pero no lo que es (curiosamente, la misma distinción que usa Wittgenstein para diferenciar lo místico de lo proposicional, lo que se puede decir y lo indecible. Véase Ejercicio 14).

En cierto modo, la imagen cinematográfica no puede ser sino antibélica, pues el cine muestra la guerra, no habla acerca de ella, y mostrarla es inevitablemente ostentarla en todo su horror, impactar, incomodar, afectar, horrorizar; imposible mostrar la guerra mansamente, fuera de los límites de la comedia o la mera aventura.

Construcción de un concepto: el valor de la vida desde lo cotidiano. (El ojo vacío del ciervo)



Revalorización. *El cazador*
(Michael Cimino, EE. UU., 1978)

Una cabaña de chimenea humeante, en medio del bosque. Michael y Nick salen de la caballa a buen paso con sus fusiles y caminan en dirección a la cámara, pasando a su lado. Michael aparece solo detrás de unas piedras, fusil al hombro; viste una chaqueta anaranjada que contrasta fuertemente con el ambiente gris, medio blanco, medio verde, del paisaje. La cámara lo muestra desplazándose y sacando el fusil del hombro y empuñándolo. La cámara espera a Michael arriba, enfocándolo subiendo la montaña con esfuerzo, y ahora Nick reaparece detrás de él, también subiendo. La primera aparición del ciervo muestra sólo sus astas atrás de unas piedras. Comienza a escucharse una música con fuerte tono sagrado, religioso. La imagen vuelve a Michael, mostrando que se desplaza cuidadosamente con su fusil, atravesando todo el espacio horizontal. Ahora Michael aparece entre las rocas, buscando al ciervo. Éste aparece por primera vez de cuerpo entero, aparentemente sin percibir que está siendo seguido. Se muestra a Michael apuntando. El ciervo desaparece en la floresta. Hay varias imágenes de Michael caminando lentamente con su fusil y el ciervo huyendo, ahora viéndoselo cada vez más acorralado. El ciervo echa a correr. Michael dispara. La música para por completo. La cámara enfoca al ciervo siendo alcanzado por la bala, cayendo en estertores; la cámara se aproxima lentamente al ojo del ciervo, un ojo vacío y desesperado, de muerte y desamparo.

Ya de noche, el auto de los amigos es enfocado regresando con bastante velocidad a la ciudad. Encima del motor, el cadáver del ciervo. Gritan y algunos vecinos se quejan. La cámara está en la puerta del bar cerrado de John Walls, como esperándolos. Interior del bar oscuro, todos entran cantando y gritando, toman bebidas y se acomodan en sillas, bancos y encima de la mesa de billar; la bebida derrama por todas partes. John está sentado al piano y comienza a tocar una música lenta y triste que parece calmar a todos; con los vasos en las manos, se limitan a escuchar, como encontrando un momento de recogimiento y reflexión. Michael y Nick, a pesar de estar borrachos, intercambian miradas melancólicas, de entendimiento silencioso. La cámara comienza un lento desplazamiento desde el rostro serio de Stanley (John Cazale), que pasa por Nick de frente, baja hacia Axel, acostado en la mesa de billar, y sube después hasta Michael, ahora mortalmente serio. John sentado al piano, con el rostro de Stanley en primer plano al lado izquierdo; termina de

tocar y observa a los amigos en silencio. Se muestra a todos ellos en el cuadro —menos a John— totalmente silenciosos, mientras Nick apura el último trago de su bebida. Un bombardeo de una aldea en medio de la selva. Estamos en Vietnam. Vemos a Michael ensangrentado en el suelo, en medio de cadáveres. Soldados matan mujeres y niños. Cerdos comen cadáveres. Aparece un helicóptero en el cual están Steve y Nick. Corte. Ellos desembarcan y se encuentran con Michael en plena selva, pero él parece no reconocerlos en medio del fragor del combate.

Aquí las imágenes plantean la cuestión del valor la vida en la transición brutal e inmediata desde la caza del ciervo al campo de batalla; esto vincula conceptualmente al objetivo animal y al humano al aproximarlos visualmente; el ojo ciego del ciervo prefigura todos los ojos de las víctimas de la guerra, incluso los de ellos mismos como víctimas. De hombres armados a hombres armados, de víctimas a víctimas, la cuestión de la vida es mostrada como saliendo de las entrañas de lo cotidiano, como implícita en él, como si ir a la guerra no representase un corte demasiado abrupto. El desamparo del ciervo es el de una vida que está en manos del cazador, sin piedad por el ojo vacío del que muere delante de nosotros. Todo esto cambiará. La guerra es algo que puede promover el valor de la vida (Michael evitando matar un segundo ciervo después de su vuelta) o su completa desvalorización (Nick, que se hunde en la ruleta rusa). Esta secuencia permite entender la guerra como acontecimiento de raíces cotidianas que, a través de expectativas inciertas e inauténticas y consecuencias traumáticas, lleva a una reconsideración del valor de la vida. Es así como el cine construye conceptos.

Más películas sobre ideas y esencias

Otras películas bélicas para continuar buscando la Idea de la guerra

Sin novedad en el frente (Lewis Milestone, 1929) – *Alemania, año cero* (Roberto Rossellini, 1948) – *Juegos prohibidos* (Réne Clément, 1952) – *Kanal* (Andrei Wajda, 1957) – *Senderos de gloria* (Stanley Kubrik, 1957) – *La gran guerra* (Mario Monicelli, 1959)

– *Por la patria* (Joseph Losey, 1964) – *El prestamista* (Sidney Lumet, 1964) – *Todo un día para morir* (Peter Collinson, 1968) – *Así nacen los héroes* (Robert Aldrich, 1969) – *El imperio del sol* (Steven Spielberg, 1987) – *Corazones de hierro* (Brian De Palma, 1989) – *Johnny cogió su fusil* (Dalton Trumbo, 1971) – *Apocalipsis now* (Francis Ford Coppola, 1979) – *Platoon* (Oliver Stone, 1986) – *Nacido para matar* (Stanley Kubrik, 1987) – *Nacido en 4 de julio* (Oliver Stone, 1989) – *Bent* (Sean Mathias, 1997) – *Salvar al soldado Ryan* (Steven Spielberg, 1998) – *La delgada línea roja* (Terrence Malick, 1998) – *El pianista* (Roman Polanski, 2002) – *Banderas de nuestros padres* (Clint Eastwood, 2006) – *Cartas de Iwo Jima* (Clint Eastwood, 2006) – *En tierra hostil* (Kathryn Bigelow, 2008).

Pero esto es sólo un ejercicio dirigido a una noción determinada (la guerra). Piense qué ocurriría si estuviéramos interesados en otras nociones, por ejemplo — como Platón en *El Banquete* — en la noción de amor. No hay asunto que haya sido más abordado en el cine que éste. Pensemos, al azar, en algunos ejemplos. Existe, como es evidente, el amor sublimado de Hollywood, desde *Casablanca* (1942) de Michael Curtiz hasta *Enamorarse* (*Falling in love*, 1984) de Ulu Grossbard, la magnética atracción mutua entre un hombre y una mujer. Pero los escenarios cambian: en *El año en que vivimos peligrosamente* (1982), de Peter Weir, Guy y Jill se aman sobre el fondo atroz de la guerra de Indonesia y en el filme soviético *El 41* (1956), Mariutka y el oficial blanco se aman en medio de la guerra entre revolucionarios y contrarrevolucionarios en medio del desierto asiático; la joven actriz francesa y el arquitecto japonés se aman en Hiroshima, en medio de recuerdos traumáticos, en el famoso filme de Alain Resnais, *Hiroshima mon amour*; mientras que Robert Kinkaid y Francesca, en *Los puentes de Madison* (1995), de Clint Eastwood, lo hacen en medio del paisaje idílico del interior de los Estados Unidos. Posiblemente, el especialista en el asunto sea el director francés Eric Rohmer, con vasta filmografía sobre encuentros y desencuentros entre jóvenes desorientados que aman pero que no son amados como les gustaría (Se puede consultar su tetralogía *Las cuatro estaciones*, y filmes como *La rodilla de Clara* [1970] y *Casamiento perfecto* [1982]).

Pero hay amores más extraños en el cine: la pareja de *La felicidad* (1965), de Agnes Varda, que se ama intensamente pero donde, muy poco después de la muerte de ella, él se une a otra mujer con la que reconstruye totalmente su vida; ¿eso es amor? O el ambicioso joven George Eastman de *Un lugar en el sol* (1951), de George Stevens, que cae perdidamente enamorado de la rica Angela Vickers y está dispuesto a matar a su ex novia pobre para poder casarse con la rica; o la pasión avasalladora de Marthe y François en *El diablo en el cuerpo* (1947), de Claude Autant-Lara, en pleno adulterio. Desde, por lo menos, la película muda *Diferente de los otros* (1919), de Richard Oswald, pasando por *Victim* (1961) de Basil Dearden, los amores entre varones han sido enfocados, incluso por directores asumidos como homosexuales (Fassbinder, Pasolini, Almodóvar). Tenemos también amores degradados, como en el famoso *Servidumbre humana* (1934), de John Cromwell; amantes ligados por el alcoholismo, como *Días de vino y rosas* (1962), de Blake Edwards, o por el crimen, en *Pacto de sangre* (1944), de Billy Wilder, o *Bonnie & Clyde* (1967), de Arthur Penn; amores puramente carnales, como en *Querido John* (*Käre John*, *Adorado John*, 1964), de Lars Magnus-Lindgren; amores mórbidos, como en *El portero de noche* (1974), de Liliana Cavani; pero también amores eternos, como en *Amour* (2012), de Michael Haneke.

Todas estas películas podrían ser seleccionadas para estudiar el desarrollo del concepto de amor. Ellas nos hacen pensar —contra Platón— que tal vez ni siquiera exista algo como el amor, o la Idea de amor, sino algo como amar, como verbo, no como sustantivo. Se trata de ver cómo en estas películas de amor, elegidas en función de entender la noción platónica de Idea y sus relaciones con personas y cosas particulares, presentan la experiencia de amar, y si estas experiencias participan de una idea general, o si los particulares toman a la Idea universal de amor como por asalto, acabando por destruirla e instaurando la pura contingencia y eventualidad de los acontecimientos, las vicisitudes de amantes particulares que oscilan entre lo sublime y lo perverso.

Siempre se podrá decir, delante de alguna de esas películas: «¡Pero eso no es amor!» (Es esto lo que el moralista dirá, por ejemplo, del amor sumiso de Philip Carey por la amoral moza de restaurante Mildred en *Servidumbre humana*, o del amor entre delincuentes o alcohólicos).

Pero, precisamente, éstas serían afirmaciones platónicas (con pizcas de moralismo moderno), convictas de que las cosas tienen una esencia de la cual se alejarían o se aproximarían experiencias y personas particulares. De lo contrario, ¿cómo decir «eso no es amor»? El cine se reconoce como aspectual y perspectivo, y ninguna película sobre el amor pretenderá haberlo definido en su esencia. El cine sólo muestra experiencias particulares de amar, pero lo importante es que, a partir de ellas, los filmes afirman algo que podemos reconocer como de interés universal acerca del fenómeno del amar. En este sentido, todo y cualquier filme plantea un problema platónico, pues en todos ellos universales y particulares están en pugna.

Ejercicio 2

Aristóteles y el ladrón de bicicletas

(La cuestión de lo verosímil)

Aristóteles entre lo verdadero y lo verosímil

Aristóteles fue un filósofo griego, nacido en Estagira, cerca de Macedonia, en el 384 o 383 a. C. Su padre, médico, se llamaba Nicómaco, y su hijo también, por lo cual no se sabe a quién dedicó Aristóteles el libro llamado *Ética a Nicómaco*. Estudió en la Academia de Platón, a la que ingresó en el 366 o 365 a. C., y en la que permaneció cerca de 20 años. (Como puede verse, los estudios filosóficos en esos tiempos eran más demorados y cuidadosos que nuestras carreras actuales, cada vez más cortas y «dinámicas»). El joven Aristóteles aparece como personaje del diálogo platónico llamado *Parménides*. Aristóteles adoptó inicialmente la teoría platónica de las Ideas, pero luego la criticó con dureza, haciendo ver lo que él consideraba como sus insuficiencias y limitaciones. Esas críticas están contenidas en el libro conocido como *Metafísica*. Cuando murió Platón y Espeusipo asumió la dirección de la Academia, Aristóteles la abandonó para siempre y partió a Asia Menor.

Junto con Xenócrates y Teofrasto —que después sería el sucesor de Aristóteles— permaneció por largos períodos en Assos y Mitilene, enseñando filosofía y estudiando ciencias naturales, que siempre le interesa-

ron vivamente. Alrededor del 343-342 a. C., Filipo de Macedonia lo llamó para ser preceptor de su hijo de 13 años, Alejandro, que más tarde revolucionaría la historia de Grecia. Las ideas sociales y políticas de Aristóteles eran un tanto conservadoras en algunos puntos (por ejemplo, creía que los hombres eran diferentes por naturaleza, algunos destinados a mandar, otros a obedecer), y en ese sentido la visión política de Alejandro fue más lejos de lo que la teoría del filósofo hubiera permitido ir. En todo caso, Aristóteles permaneció con él hasta el 336 a. C., aproximadamente, cuando Alejandro subió al trono.

En el 335 a. C., Aristóteles abrió su propia escuela de filosofía, llamada Liceo, porque la misma estaba ubicada en unos edificios próximos al templo de Apolo Licio. En él las clases se daban paseando, de donde viene el nombre de «peripatéticos» —los paseantes— dado a los miembros de esa escuela. El Liceo compitió con la Academia, a la que superó expresivamente en un cierto período. En esta época Aristóteles maduró sus obras principales. Por haber sido maestro de Alejandro, Aristóteles fue perseguido, al final de su vida, por enemigos políticos contrarios a Macedonia, por lo que tuvo que huir a Calcidia junto con su madre, dejando a Teofrasto al mando del Liceo. Murió poco después, en el 322 a. C.

Las obras de Aristóteles pertenecían a dos grandes grupos: las obras exotéricas, compuestas en forma dialogada y destinadas al gran público, y las esotéricas, que no estaban destinadas al público, sino tan sólo a los discípulos que pertenecían al Liceo. Las obras aristotélicas fueron legadas por Teofrasto a Neleo, hijo de Corisco, amigo de Aristóteles. Los descendientes de Neleo conservaron las obras hasta que Apelicon las compró. Más tarde, Sila las llevó a Roma. Finalmente, Andrónico de Rodas, que era el décimo sucesor de Aristóteles en el Liceo (siglo I a. C.) preparó una edición de las obras de Aristóteles. Las obras fueron transmitidas posteriormente por los comentadores griegos, los filósofos árabes, los filósofos medievales y los renacentistas, hasta llegar, después de muchas vicisitudes, hasta nuestras manos. A todas esas personas, a menudo anónimas pero todas talentosas, les debemos estos tesoros intelectuales.

Todas las actividades humanas —tanto la Lógica y la Ciencia como la Retórica y la Poética, y dentro de esta última, la Tragedia y la Comedia— tienen, según Aristóteles, una naturaleza, están sometidas a ciertos tipos de reglas y persiguen diferentes objetivos, por lo cual tienen dife-

rentes condiciones de realización o consumación. La Lógica está guiada por las reglas del silogismo deductivo, que permiten obtener formalmente una conclusión a partir de los datos proporcionados por las premisas, sin ninguna consideración de sus contenidos. La Retórica, por su parte, responde a las reglas del Entimema, vale decir, de raciocinios con premisas no explicitadas, y no es enteramente formal, aun cuando se aplique a todo tipo de asunto, igual que la Lógica. El raciocinio práctico —por ejemplo, el ético— responde a otras reglas diferentes de las del raciocinio deductivo, porque la materia de la que trata es de diferente naturaleza y los fines que se buscan en cada caso son distintos. En un caso, se busca demostrar; en otro, convencer o persuadir.

En el caso de la Poética, no se trata ni de conocer ni de actuar, sino de producir una obra; esta producción es, según Aristóteles, «mimética», en el sentido de una copia de la realidad. Él escribe:

La poesía parece deber su origen, en general, a dos causas, y dos causas naturales. El imitar es connatural al hombre y se manifiesta ello desde su misma infancia —el hombre difiere precisamente de los demás animales en que es muy apto para la imitación, y es por medio de ella como adquiere sus primeros conocimientos— y así mismo lo es el regocijarse o complacerse en las imitaciones. Prueba de ello es lo que pasa en la realidad: nos gusta poder contemplar la imagen de aquellos seres cuyo original resulta doloroso o triste, reproducida con la mayor exactitud posible; por ejemplo, las formas de los animales más repugnantes o las formas de los cadáveres. Hay otra causa todavía en el hecho de que aprender es muy agradable no sólo a los filósofos, sino de una manera semejante a los demás hombres; sólo que éstos no participan de ello más que en una mínima parte. Por eso sienten placer los que contemplan las imágenes, porque se aprende en ellas al mirarlas y se deduce de ellas qué es lo que representa cada cosa, por ejemplo, que esta figura es tal cosa. Pues si no se ha tenido oportunidad de haber visto con antelación el objeto representado, la obra no agradará ya como imitación, sino en razón de su ejecución, de su color o de otro motivo de este mismo tipo. (Aristóteles, *Poética*, 1448 b).

Pero esta «mímesis» debe ser adecuadamente entendida, ya que Aristóteles distingue al poeta del historiador, diciendo que mientras éste describe simplemente los hechos efectivamente ocurridos, el poeta los describe como podrían ocurrir, lo que proporciona a la mímesis la mediación

de lo posible, impidiendo ver a la Poesía como un mero registro de los hechos. Oigamos al propio Aristóteles:

Ahora bien: también resulta evidente, por lo que hemos dicho, que la obra propia del poeta no es tanto narrar las cosas que realmente han sucedido cuanto contar aquellas cosas que podrían haber sucedido y las cosas que son posibles según una verosimilitud o una necesidad. En efecto, el historiador y el poeta no difieren por el hecho de escribir sus narraciones. Uno en verso y el otro en prosa; antes se distinguen en que uno cuenta los sucesos que realmente han acaecido y el otro los que podían suceder. Por eso la poesía es más filosófica que la historia y tiene un carácter más elevado que ella, ya que la poesía cuenta sobre todo lo general; la historia, lo particular. Lo genérico es decir que un hombre de tal clase hará o dirá, verosímil o necesariamente, tales o cuales cosas, y es a este tipo de representación que tiende la poesía, aunque atribuya nombres a sus personajes; lo particular es lo que ha hecho Alcibíades o lo que le ha sucedido. (1451 b).

Aristóteles impone a la Poesía una exigencia de verosimilitud dentro de esa mediación: no la verosimilitud de lo factual, sino la verosimilitud de lo posible. De esta manera, la obra poética puede admitir inverosimilitudes factuales y respetar, no obstante, la verosimilitud de lo posible. En tal sentido, la Poesía tiene una relación con lo universal a través de lo posible, en tanto que la Historia es irremediablemente particular.

[...] aunque el personaje que es objeto de imitación no sea coherente en sus acciones, y aunque sea éste el carácter de que se le revista, es necesario sin embargo que sea él coherentemente incoherente. Como ejemplo de una inútil bajeza de carácter se puede citar el personaje de Menelao en el Orestes; como ejemplo de falta de conveniencia y conformidad, las lamentaciones de Ulises en el Escila y el monólogo de Melanipa; como ejemplo de inconstancia, Ifigenia en Áulide, pues la Ifigenia suplicante no se parece en nada a la Ifigenia que aparece en la continuación de la obra. Es necesario, tanto en los caracteres como en el entramado de los hechos, buscar siempre lo necesario y lo verosímil, de manera que sea necesario y verosímil que un determinado personaje hable u obre de tal manera y que luego de tal cosa se pueda producir tal otra o necesaria o verosímilmente. Resulta pues evidente que, por lo mismo, los desenlaces del mito deben ser una consecuencia del mito mismo y no de una intervención divina, como ocurre en la Medea, y en la Iliada cuando es hora

de regresar a las naves. [...] En los hechos mismos no puede haber ninguna cosa irracional; si la hay, debe permanecer fuera de la tragedia, como ocurre en el Edipo de Sófocles. (1454 a, 1454 b).

Acerca de tragedia y comedia, Aristóteles presenta ideas muy precisas e instigadoras:

La comedia es, como hemos dicho, la imitación de personas de calidad moral o psíquica inferior, no, con todo, según toda clase de vicio, sino respecto de la parte risible de lo que es éticamente bajo o vergonzoso. En efecto, lo risible es un defecto y una fealdad sin dolor ni daño; así, por ejemplo, la máscara cómica es fea y deforme, pero sin expresión de dolor. (1449 a).

La tragedia es [...] la imitación de una acción de carácter elevado y completa, dotada de cierta extensión, en un lenguaje agradable, llena de ornamentos de una especie particular según sus diversas partes, imitación que ha sido hecha o lo es por personajes en acción y no por medio de una narración, la cual, moviendo a compasión y temor, obra en el espectador la purificación propia de estas emociones. (1449 b).

Aun respecto de la estructura de una narración, y en particular de la tragedia, Aristóteles escribe:

Es completo lo que tiene comienzo, medio y fin. El comienzo es aquello que, de por sí, no viene a ser necesariamente luego de otra cosa, mientras que luego de ello hay otra cosa que naturalmente es o se produce; es fin, por el contrario, aquello que de por sí y naturalmente viene a ser luego de otra cosa, o necesariamente o de ordinario, mientras que luego de sí no tiene nada más; medio es aquello que de por sí ocurre luego de otra cosa y a quien sigue otra cosa. Los mitos bien contruidos no deben, pues, comenzar ni acabar en un punto tomado al azar, sino que es necesario atenerse a las ideas expuestas. (1450 b).

Esta concepción de la Poética constituye, indirectamente, una crítica a la filosofía de Platón, y especialmente a su teoría de las Ideas. Platón había expulsado a los poetas de la República alegando que ellos tan sólo representaban lo sensible, exponiendo copias de una realidad ontológicamente inferior, y descuidando, por tanto, lo esencial, que eran las Ideas. La célebre crítica de Aristóteles a Platón (en el Libro 1 de la *Metafísica*)

apunta a mostrar que las Ideas no están tan alejadas de las prácticas humanas —tanto lógicas como poéticas— cuando éstas son realizadas siguiendo sus reglas específicas, y señala, al mismo tiempo, la inutilidad de postular la existencia de Ideas:

Pues, ¿qué es lo que se pone en actividad dirigiendo la mirada a las Ideas? Es posible que una cosa sea o llegue a ser semejante a algo sin que sea formada como copia de él, de modo que exista o no Sócrates, sería posible ser semejante a Sócrates, inclusive si existiera un Sócrates eterno. Además, habrá muchos paradigmas, por tanto Ideas, de una misma cosa; por ejemplo, con respecto de hombre, Animal y Bípodo; y, además, por cierto, la Idea de hombre. (*Metafísica*, Libro 1991a).

La crítica tiene dos direcciones, finalmente coincidentes: en la actividad lógica y cognitiva no son necesarias Ideas eternas y únicas para conocer las cosas, ya que podemos, por ejemplo, identificar dos cosas o diferenciarlas de una manera universal sin necesitar de un modelo eterno (de una Identidad en sí y de una Diferencia en sí). Por otro lado, en la actividad poética, tampoco son necesarias Ideas eternas (ni, por consiguiente, se podría condenar a los poetas por no representarlas), ya que podemos presentar acciones conmovedoras de una manera universal, en la medida en que la obra poética se mantenga en el nivel de lo posible, y no de los meros hechos sensibles. En ninguno de ambos casos, la búsqueda de la universalidad —que interesa tanto a la Ciencia como a la Poética— supone la existencia de Ideas Puras en el sentido platónico.

Obras de Aristóteles

Obras lógicas: *Categorías – Sobre la interpretación – Primeros Analíticos – Segundos Analíticos – Tópicos – Refutaciones sofísticas.*

Obras especulativas: *Metafísica.*

Obras científicas: *Física – Historia de los animales – Sobre el alma.*

Obras prácticas y estéticas: *Ética a Nicómano – Política – Poética – Retórica.*

Películas nuevamente realistas y difícilmente aristotélicas. El cine rechaza lo inmediato

Ladrón de bicicletas (*Ladri di biciclette* – *Ladrones de bicicleta*, Italia, 1949), de Vittorio De Sica. ¿Es posible retratar la realidad «tal como ella es»?

Esta obra de Vittorio De Sica es —tal vez a pesar suyo— una clase de filosofía visual acerca de la noción de «realidad». En este ejercicio propongo una lectura formal de esta famosa película. *Ladrón de bicicletas* trata de ser, según los presupuestos del neorrealismo italiano de las décadas de 1940 y 1950, una «aproximación a la realidad» sin los artificios habituales del discurso teórico, de la literatura o incluso del propio cine anterior. Se tratará de ver hasta qué punto la pretendida aproximación neorrealista a la realidad, y su exigencia de verosimilitud, es de cuño aristotélico. Según pienso mostrar, este filme puede ser visto como un conjunto de conceptos-imagen que problematizan la propia noción de «realidad» que está tratando de ser captada de manera fiel e «inmediata». Los conceptos-imagen de este filme ponen en tela, precisamente, la propia hipótesis «realista» del punto de partida.

El ideario «neorrealista» fue formulado en conceptos-idea, en forma escrita, en numerosos manifiestos y declaraciones públicas de la época, de manera que pone de relieve todo el problema. Mario Verdone, por ejemplo, en su libro *El neorrealismo*, había tratado de definirlo como un movimiento que se basa en la realidad, viéndola con simplicidad, manteniendo delante de ella una actitud crítica y colectiva, y que interpreta «la vida como es» y a «los hombres como son». El movimiento neorrealista se caracterizaría, según este autor, por los siguientes rasgos: un elemento histórico señalado (fin de la Segunda Guerra Mundial), un elemento semidocumental, la simplicidad, el elemento colectivo (en lugar de enfocar exclusivamente individuos), el elemento popular, de gente humilde, y el elemento de crítica social. La técnica cinematográfica se centraría en una voluntad de registro, sin uso violento del montaje o de efectos visuales, tratando de captar la fluidez del tiempo cotidiano (a través de planos-se-

cuencia y otros recursos), filmación en escenarios reales (la calle sobre todo), uso de actores no profesionales, simplicidad de los diálogos, uso de dialectos, filmación de escenas sin grabación y presupuestos módicos de realización, como características comunes del movimiento.

Las caracterizaciones del neorrealismo en el cine suelen ser marcadamente empíricas, relacionadas al momento histórico en que surgió, a su oposición a la estética fascista, y a lo que efectivamente hicieron los numerosos cineastas italianos que, de un modo u otro, estuvieron ligados al movimiento; pero no tenemos una caracterización *conceptual* del mismo, que sea rigurosa desde el punto de vista filosófico. Las numerosas declaraciones y manifiestos no componen una propuesta estética clara, sino una serie de caminos que parten para muchas direcciones de acuerdo con las sensibilidades y entendimientos de cada director (hasta el punto de haberse dicho que existen tantos neorrealismos como neorrealistas). Sobre todo, se utilizan en esas caracterizaciones términos muy problemáticos, tales como «la vida como es», «los hombres como son», «simplicidad» (que no es una noción simple), «registro inmediato», y la difícil noción de «realidad» y sus correlatos (como «realismo»), que los ideólogos neorrealistas utilizan como si fueran más claros de lo que son. Por ejemplo, en la idea de utilización de actores no profesionales, se cree que éstos deben estar más «inmediatamente» ligados a la realidad, al no tener ellos, según declaró Rossellini, preparación técnica ni prejuicios, de tal modo que, una vez vencidos los temores delante de la cámara, conseguían ser «ellos mismos». Parece que el actor no profesional conseguiría una especie de «inmediatez», de «espontaneidad», vedada al actor profesional, cargado de tecnicismos y artificios deformadores. En 1949, en un congreso internacional en Perugia, el filósofo Galvano Della Volpe, respondiendo a una declaración de Cesare Zavattini de que el cine habría fracasado eligiendo el camino fantástico o fabulador de Meliès en lugar del camino más científico y objetivo de los Lumière, nuevamente se refiere a la técnica peculiar del cine, que consistiría, según él, en un «registro inmediato de lo real», a través de un instrumento que mostraría una manera precisa y objetiva de captación espacio-temporal del mundo real, que no sería «ni metafórica ni metafísica».

Arriesgando una hipótesis que facilite nuestro trabajo, entenderé que la noción de «realidad» presupuesta en los filmes neorrealistas sea apro-

ximadamente formulable, de manera conceptual, de la siguiente manera: conjunto de hechos cotidianos y colectivos, de contenido social, que pueden ser empíricamente vistos y sentidos por cualquier persona. No se tiene en cuenta, en esta definición elemental ninguna noción más sofisticada de «realidad», algún tipo de «realidad profunda» que esté oculta o que sea trascendente a los hechos mostrados, o de alguna realidad excepcional, surreal o fantástica. Pero si alguna vez la filosofía comprendió lo que significan expresiones como «la realidad tal como es», o «los hombres como realmente son», la filosofía de la segunda mitad del siglo xx, ciertamente, ya dejó de entenderlo. Cualquier idea de una realidad estable y externa que pudiera ser fiel e inmediatamente registrada por algún medio, literario o fotográfico, quedó fuertemente cuestionada después de pensadores como Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida, Gadamer y Rorty. Muchas de las afirmaciones cruciales de los «teóricos» neorrealistas parecen, en el nivel de los conceptos-idea, vagas e insuficientes, al menos a la luz del trabajo conceptual riguroso de la filosofía.

Se me ha dicho que simplifico el ideario del movimiento neorrealista; pues en esta reconstrucción se puede pensar que esas ideas se presentan de manera demasiado ingenua, como si sus autores no supieran de la complejidad de la noción de «real». Pero me baso en frases efectivamente dichas o escritas por los teóricos neorrealistas, y no en lo que ellos sabían o no sabían en sus mentes, más allá de lo que afirman. No sabemos lo que Rossellini sabía o no sabía sobre la noción de real, pero sí sabemos que él en 1959, en los *Cahiers de Cinema*, pronunció la siguiente frase, contra el cine de montaje artificial: «Las cosas están allí, ¿por qué manipularlas?». Y, como vimos, Verdone habla de «la vida como es» y «los hombres como son». Son frases filosóficamente infelices, que siempre podrían justificarse dentro de contextos mayores, como cualquier frase, pero que, como están dichas, son sumarias y fácilmente rebatibles. El mito de la «inmediatez» ya venía siendo discutido en el siglo xix por pensadores como Hegel en el plano del pensamiento escrito, mucho antes del nacimiento del cine, y parece renacer de las cenizas a través de la cuestión del lenguaje de imágenes en su relación difícil con el mundo.

¿Será que las cosas se aclaran cuando *vemos* filmes neorrealistas? ¿Será que sólo viéndolos podemos entender sus manifiestos teóricos? Pues parecería ocurrir exactamente lo contrario: en la medida en que

esos conceptos-idea se transforman en imágenes, los conceptos generados a partir del lenguaje del cine comienzan a problematizar aquel ideario que pretendía aplicarse a los filmes de manera externa e impositiva. En este sentido específico, la historia del neorrealismo podría verse como la historia de un fracaso, altamente revelador de las potencialidades expresivas del cine, más allá de lo que los realizadores neorrealistas pretendieron hacer con ellas. En esta perspectiva, ese fracaso del neorrealismo no se explicaría solamente por motivos sociológicos o políticos (por ejemplo, por la frustración de los proyectos políticos italianos de posguerra, una vez diluido el fuerte motivo del enemigo común, el fascismo), sino también por motivos internos al propio lenguaje del cine, por haberse apoyado el neorrealismo en una visión del mismo como instrumento visceralmente «realista». (Al respecto, no deja de ser revelador que tres directores inicialmente vinculados al neorrealismo —Fellini, Visconti y Antonioni— se hayan transformado, con el andar del tiempo, en las antípodas del neorrealismo, retirando del cine todo lo que su lenguaje podía ofrecer en términos de captación fantástica de la realidad (Fellini), de ambigüedad de la imagen (en contra de su presunta inmediatez) (Antonioni) o de un realismo suntuoso y transfigurado por la memoria, la anticipación y la decadencia (Visconti). Antonioni, particularmente, se ha referido a su propia obra posterior como «neorrealismo sin bicicleta»).

Los neorrealistas italianos tenían demasiadas ideas y demasiadas motivaciones políticas externas al cine y pensaron que éste sería un medio adecuado para vehiculizar sus ideas críticas, libertarias y populistas. Pero lo que los realizadores neorrealistas crearon fueron imágenes en movimiento y en secuencia, imágenes que pedían una organización, y que sugerían más posibilidades expresivas que las previstas por sus usuarios. Los filmes neorrealistas ya eran, a pesar de su vocación de «registro inmediato» de la realidad, sucesiones de conceptos-imagen, con todos sus elementos abstractos de perspectivismo, indefinición, abertura, hiperaproximación, ilusión, superación del dualismo sujeto/objeto, alternancia de personas, temporalización, corte, redistribución de espacios y tiempos, etc. (La tesis de Antonioni en *Blow-Up*, ya totalmente antirrealista, será, precisamente, que la cámara capta más cosas que las que el fotógrafo que la maneja es capaz de ver. Se puede ver *Blow-Up* como un manifiesto

«para-realista» que explicitaría tardíamente —desde Londres— el «neo-realismo sin bicicleta» de Antonioni). (Véase Ejercicio 12).

En el caso de *Ladrón de bicicletas*, vemos a un obrero desempleado, Ricci (Lamberto Maggiorani) que tiene la oportunidad de conseguir un trabajo de fijador de carteles, pero con el requisito de que tenga una bicicleta. Junto con su mujer consigue sacar una bicicleta que estaba empeñada, haciendo grandes sacrificios (deben quedarse sin las sábanas de la cama). En el primer día de trabajo, mientras está fijando un letrero, un joven ladronzuelo roba la bicicleta de Ricci y huye con ella a los suburbios de la ciudad. En compañía de su pequeño hijo Bruno (el *piccolo* Enzo Staiola), Ricci inicia un literal descenso a los infiernos en busca de la bicicleta perdida, pasando primero por una zona de comercio de compra y venta de bicicletas y acabando en un barrio —presumiblemente el del ladrón— en donde los pobladores muestran una fuerte unión contra extraños. Ricci y Bruno pasan por todo tipo de angustias, sinsabores, falta de solidaridad y humillaciones: primero, algunos colegas trabajadores los ayudan, pero enseguida desisten, delante de las dificultades, y abandonan al amigo desesperado, volviendo a sus propios trabajos y preocupaciones (el camionero que los lleva hasta el lugar de la búsqueda se queja constantemente de la lluvia y dice que habría sido mejor no salir de casa, haciendo que Ricci y Bruno se sientan como una carga). La policía presta una ayuda meramente burocrática, registrando la queja, pero sin mostrar mejor disposición o interés por el asunto. Las personas del suburbio muestran abierta agresividad ante el invasor y, finalmente, para empeorar las cosas, Ricci es públicamente humillado con una amenaza de prisión, ya que, hundido en la desesperación, trata de robar él mismo una bicicleta para poder continuar trabajando. Finalmente, nada se consigue, la bicicleta no es encontrada, y los protagonistas son abandonados por la cámara en cuanto se hunden en un mundo gris, frío y sin solidaridad.

La pretensión de «registro inmediato de lo real» por parte de De Sica es evidente. No intenta, por ejemplo, mejorar a las personas, mostrando (como Frank Capra, el escandaloso optimista norteamericano que analizaremos en el Ejercicio 9) una solidaridad sobrehumana. De Sica muestra a las personas ocupadas consigo mismas, viviendo situaciones de desesperanza que no permiten el lujo de la ayuda mutua. La policía no es pre-

sentada como particularmente cruel, pero sí como confinada en una configuración social incapaz de enfrentar dificultades reales: una bicicleta robada en una ciudad inmensa es casi imposible de encontrar, y no parece racional movilizar una enorme fuerza policial para encontrarla, por más importante que ésta sea para la vida del dueño.

De Sica muestra una estructura social que no permite dualismos fáciles, con los culpables e inocentes, villanos y perseguidos del cine convencional. Las mismas fuerzas avasalladoras dominan a Ricci, a sus amigos, a la policía y a otras figuras sociales, como la vidente que gana su dinero a costa de la desesperación de las personas que pagan por consultas vacías e inconducentes. (La que ofrece a Ricci es ejemplarmente sibilina: «O encuentras la bicicleta enseguida, o no la encuentras nunca más»). Lo hipócrita se muestra claramente en el hecho de que la vidente se rehúsa a tocar con sus propias manos el dinero que gana, tarea reservada a sus ayudantes. La injusticia es vista de manera genealógica, al mostrar como un hombre simple y honesto es llevado a extremos de indignidad y finalmente transformado él mismo en ladrón (y se entiende entonces que el melancólico título de la película también pueda abarcar al propio Ricci). Se podría decir que lo hace todo por su hijo, pero es precisamente delante de él que se consume su indignidad (alguien comenta: «Vea el ejemplo que le da a su hijo»). Pero esta injusticia no tiene una causa visible y concreta; no son sus amigos desanimados, ni las autoridades, ni la vidente, ni siquiera el joven ladrón de bicicletas, ni, ciertamente, Ricci o Bruno. Esto puede ser esgrimido por De Sica como argumento en favor del «realismo» de su película: el hecho de no contener valoraciones fáciles, dicotomías ficticias.

Con independencia de su contenido concreto (con independencia de la bicicleta), el filme de De Sica puede ser visto como un concepto-imagen de la noción de «imitación de lo real», es decir, un filme que intenta decir algo, en su propia textura formal, acerca de esa cuestión. La película consigue esto mucho más allá de su tema específico: aunque el problema de Ricci sea un ladrón de bicicletas, el problema formal de De Sica es el del robo de la imagen perpetrado por el cine comercial y despolitizado que él pretendía criticar. El filme también puede ser leído sintácticamente, tratando de verlo como una obra que pretende reflejar «la realidad tal cual es», y de ver cómo el propio filme muestra, en imágenes, la frustra-

ción de esa tentativa. Más aún: esta problematización de las ideas neorrealistas introducida por el lenguaje del cine afectará también a la Poética de Aristóteles, en la estricta medida en que sea aristotélico el ideario neorrealista. Veamos esto mejor.

Recordemos cuatro ideas fundamentales de la Poética aristotélica: (a) La Poesía imita a la realidad. Las obras poéticas deben tratar de ser verosímiles, sin introducir elementos *ad hoc*. Pero esta verosimilitud debe entenderse como verosimilitud de lo posible, no de lo factual, vinculada con lo universal, no con lo particular. (b) Hay una distinción nítida entre tragedia y comedia, desde el punto de vista de la mimesis. La tragedia imita acciones de hombres nobles y superiores o, al menos, de hombres concebidos como mejores de lo que son, en tanto que la comedia imita acciones de hombres pequeños, insignificantes y ridículos, o de hombres concebidos como peores de lo que son. (c) En el caso de la tragedia, se trata de una imitación enaltecedora y purificadora de las pasiones, una purificación lograda a través del temor y la piedad. (d) Las obras poéticas, y en particular la tragedia, deben tener una estructura principio/medio/fin, o sea, responder a ciertas «unidades».

Ladrón de bicicletas, y gran parte de las películas neorrealistas, discuten frontalmente el ítem (b) de Aristóteles. En efecto, uno de los propósitos explícitos del neorrealismo italiano consiste, precisamente, en enfocar la tragedia cotidiana de hombres pequeños e insignificantes (¿«insignificantes» para quién?). Parece que Aristóteles no conseguía ver ninguna tragedia en lo cotidiano (sin duda, la cotidianidad griega era muy diferente de la cotidianidad italiana de posguerra), que veía la tragedia unida a lo elevado, y que en el hombre común sólo veía lo ridículo y nimio. ¿Cómo podría el esclavo transmitir algo de trágico para el ciudadano griego? Cada filme neorrealista es, en cambio, un experimento visual tratando de vincular la tragedia con la cotidianidad, mostrando que lo trágico no está exclusivamente centrado en lo sublime, lo noble y lo elevado. La noción neorrealista de la tragedia cotidiana desestabiliza uno de los criterios aristotélicos más típicos de la distinción entre tragedia y comedia.

El filme muestra, en una vida posible, que los conceptos de tragedia y de cotidianidad no son incompatibles, y muestra esa compatibilidad de manera escenificada, a través de una experiencia de fuerte tono dramático, haciendo sentir al espectador la posibilidad y realidad de esa vincula-

ción conceptual entre lo trágico y lo cotidiano. Aquí tenemos, en su ápice, la constitución en imágenes de un concepto. En este sentido, el filme propone una revisión de las nociones de la Poética aristotélica, y se trata de una tesis conceptual (y, por tanto, universal), en el sentido de afirmar-en-imágenes que «en general, es falaz la vinculación entre trágico y elevado o noble». Esto no es meramente dicho, sino presentado en imágenes de impacto, características de la aserción fílmica. En este punto, el cine neorrealista es anti-aristotélico. Y se podría decir, en general, que el cine deconstruye, cada vez más, esta distinción tradicional.

Por otro lado, la Poética aristotélica y el neorrealismo italiano parecen encontrarse sin mayores conflictos en la cuestión (d), en la exigencia de linealidad y unidad de la obra poética, con principio/medio/fin, sobre todo debido al sistemático rehusarse neorrealista a utilizar efectos o artificios (inversiones temporales, mezcla de realidad y ficción, etc.) que pudieran distraer al espectador del contenido crítico de lo presentado. Es interesante notar, sin embargo, que mientras la intención de Aristóteles al formular esta estructura era sobre todo estética, una exigencia de construcción, en el caso del neorrealismo se trata de una exigencia crítica. Esta exigencia es, como es evidente, totalmente ajena al ambiente aristotélico de pensamiento y al mundo griego en general, de manera que la coincidencia en el ítem (d) parece sólo de superficie.

De todas maneras, en este punto, el concepto-imagen cinematográfico parece problematizar tanto a la Poética aristotélica cuanto al ideario neorrealista. En verdad, la total linealidad es imposible en el cine, aun en las películas narrativas más tradicionales. El propio concepto de «inversión de tiempos», recursos que aparecen en las obras de Resnais y Tarantino, por ejemplo (véase Ejercicio 6), parece mal planteado desde el comienzo. «Inversión» supone un punto de referencia absoluto, precisamente una «realidad» externa que proporcionaría coordenadas fijas, ignorando la capacidad del cine de crear sus propios puntos de referencia. Entre *Ladrón de bicicletas* y *El año pasado en Marienbad* o *Pulp fiction* no existe la diferencia consistente en decir que los dos últimos «invierten» el tiempo «normal» que sería fielmente seguido por el primero. En verdad, esas obras crean diferentes temporalidades, distintas maneras de presentar sus cuadros y secuencias, y ninguna de ellas proporciona una referencia estable para las otras. En virtud del carácter con-

trapuntístico o de «contraste», de su mecanismo expresivo (que estudiamos en el ensayo introductorio), las imágenes, aun dentro de la más «realista» de las obras, siempre aluden a algo que *no* está en ellas, que no consigue ser captado por ninguna linealidad exhaustiva, y que no podría caber en las dos horas de duración de una película. La imagen fílmica expulsa sus propios objetos hacia afuera. Lo que *no* se muestra es tan significativo e indispensable como lo que se consigue mostrar. La más «realista» de las películas hunde sus extremidades en lo que sólo puede ser conjeturado.

En efecto, cuando la película comienza, la bicicleta está empeñada, y su rescate es dramáticamente importante para lo que De Sica se propone mostrar. El filme se ve obligado a aludir a algo anterior, que no fue mostrado, a algo ocurrido en el pasado, y que es insertado en el presente. Igualmente, en el momento del rescate de la bicicleta, Ricci y su mujer parecen solidarios y unidos, pero cuando le roban la bicicleta y Ricci no vuelve a casa, al encontrarse más tarde con la mujer él comenta entre dientes: «No volví para evitar un sermón», frase que alude a algo que ya ocurrió en tiempos pasados, y que el personaje inserta en la situación actual. La relación de Ricci con el pequeño Bruno continuamente lleva al espectador hacia lo que no es mostrado, presupone algo que fue hasta entonces de una cierta manera y que el percance de la bicicleta modificó. La relación de Ricci con Bruno debe ser reconstruida a partir de las pistas de que se dispone; esa relación es ininteligible a partir, simplemente, de lo que se muestra «de inmediato». De Sica no reactualiza estas cuestiones, no las filma, se limita a aludirlas desde el presente, porque la imagen posee una intrínseca imposibilidad de permanecer en un «real» dado y estable; ella tiene que construir lo que presumiblemente — en la visión que llamo fotográfica, muy ligada a los manifiestos neorrealistas — tendría que simplemente describir.

En lo que se refiere a (c), tanto Aristóteles como el neorrealismo estaban interesados en la capacidad de provocar una especie de impacto emocional en el espectador, en el primer caso con propósitos «purificadores» o sublimadores, en el segundo, con propósitos «críticos». En el caso de Aristóteles, el teatro era el único medio dramático del que se disponía en la época, y en él el impacto afectivo, visto con nuestros ojos de hoy, parecería más bajo, al menos en principio, que comparado con el

poderoso «efecto de realidad» logrado hoy en día por el cine. Éste ha potenciado el nivel de imposición de lo real de forma tan abrumadora, que hasta pone en riesgo el propio proceso catártico, de una manera que el sobrio y elevado teatro griego tal vez no conseguía. La capacidad del cine de hacer vivir lo que se exhibe en la pantalla consigue hoy, más que en las épocas del neorrealismo, superar las barreras de lo soportable, los límites de lo «catartizable». Esto podría interpretarse como señal de que el neorrealismo, por vías no aristotélicas, consiguió finalmente captar la realidad «tal cual es», al tornarla insoportable, traumática en lugar de catártica. (Piensen en las escenas de interrogatorio y tortura en *Roma, ciudad abierta*, de Rossellini, que escapan con mayor evidencia a los propósitos catárticos de la Poética aristotélica que *Ladrón de bicicletas*). El dolor y el sufrimiento intolerables parecen mejores índices de captación de «lo real» que la «purificación» aristotélica.

En cierta manera, el éxito de la teoría aristotélica sería el fracaso de la intención crítica neorrealista, en la medida en que parecería haber una tensión entre la exigencia de realidad del neorrealismo y la exigencia de catarsis de la Poética aristotélica. Esto introduciría, precisamente, una problematización de la noción de «real», en la medida en que se pueda mostrar que aquello terrible e impactante no nos afecta —o nos «purifica»— porque, a pesar de su «realismo» no coincide verdaderamente con «lo real». Si, por el contrario, el cine neorrealista acepta incluir un elemento catártico en los efectos buscados, habrá concedido un distanciamiento con respecto de aquello que, según sus propios manifiestos, pretendía «registrar de manera directa». Pero tal vez un registro inmediato de lo real, a través de los poderosos recursos del cine, produciría —si fuera posible— un efecto demoledor que impediría cualquier tentativa de catarsis purificadora. Si, a pesar del fuerte impacto de las escenas de *Ladrón de bicicletas*, nos sentimos finalmente purificados y enaltecidos, Aristóteles habrá mostrado a los neorrealistas que un «puro registro de lo real» no se ha consumado, que aun la más «realista» de las obras vive de una mediación enaltecedora, de aquella «verosimilitud posible» que distingue a la Poesía de la Historia.

Aquí podemos iniciar una segunda línea de reflexión aristotélica, vinculada con el último ítem que falta discutir, el (a), tal vez el fundamental. Todos los recursos mencionados por los teóricos neorrealistas son utili-

zados, de hecho, por De Sica para conseguir la tan anhelada «aproximación a la realidad»: utilización de actores no profesionales (Maggiorani era, realmente, un obrero italiano; su papel iba a ser desempeñado, primitivamente, por Cary Grant, Henry Fonda o Marcello Mastroianni, todos ellos actores profesionales), tomas completamente documentales, sin ningún tipo de efecto visual, linealidad del desarrollo de la acción, etc. Pero el lenguaje cinematográfico está hecho de cortes y selecciones estratégicas, de presentaciones elaboradas de lo que se quiere mostrar. Todo filme podría haber sido hecho de otra manera, el director eligió los puntos de vista, los diálogos, el orden en que son presentados los acontecimientos y, con eso, la particular emocionalidad de la obra. El montaje de un filme desrealiza, *per se*, cualquier tentativa de linealidad, inclusive cuando el resultado final sea aparentemente «lineal», pues esa linealidad habrá sido construida de una manera invariablemente distorsionada o desviante. El montaje es la instancia sintética del filme, lo que construye su temporalidad, su carácter expansivo e histórico. Incluso una película neorrealista es sometida a un artificio instaurador que determina el particular modo de presentación de las imágenes y la particular manera como nos impactarán. Un montaje abrupto (como el de Eisenstein) y un montaje fluido (como el de De Sica) son, ambos, intervenciones decisivas en lo «real». Por eso, toda la emoción del filme, a pesar de su inmenso grado de convencimiento, jamás es «inmediata». El espectador neorrealista, simplemente, se afana por dejarse engañar de una manera particular. Meliès no está tan lejos de Lumière.

De Sica y los neorrealistas estaban ciertamente interesados en impactar, en conmover, para con eso criticar. Pero, ¿harán esto mejor tratando de aproximarse máximamente a la «realidad», a través de un montaje sobrio y secuencial? Se podría, por ejemplo, hacer una alteración artificial de secuencias (y, con eso, «alejarse de la realidad») para conseguir un efecto que aumentase el efecto crítico de la película (por ejemplo, que ésta comenzase mostrando a Ricci preso, y más tarde lleno de esperanzas, sin saber lo que el espectador ya sabe, que será preso y que sus esperanzas morirán). En general, el truco de hacer que el espectador disponga de más información que el personaje (típico de Hitchcock), también aleja de la realidad (lleva a un punto de vista omnisciente, antinatural), pero puede aumentar el impacto emocional y, por tanto, el poder crítico del filme,

que es lo que interesaba a los neorrealistas. Si Ricci tuviera una hija en lugar de un hijo, el filme sería diferente. Si primero no fuera ayudado y luego lo fuera, el filme sería otro; o si la escena de la pelea callejera transcurriera en espacio abierto, y no en medio de callejuelas estrechas. La cámara no registra objetivamente con sólo «ponerse allí», no puede apuntar hacia lo «real» sin alterar, subvertir, cambiar, proponer. Esto parece obvio y trivial —tanto como recordarle al filósofo que, cuando filosofa, está utilizando pluma, máquina o computador; pero puede ser profundo apuntarlo cuando la «realidad» es concebida en términos de un inmediateismo optimista. (Hacerle notar a alguien que tiene sus anteojos encima de la nariz puede parecer trivial, pero no lo es si su dueño pretende que el mundo que ve es totalmente independiente de sus anteojos).

El lenguaje del cine es omniabarcante, multiperspectivístico, hecho de cortes. Inevitablemente, De Sica sabe más que Ricci y Bruno sobre la bicicleta, más inclusive que el propio ladronzuelo. El director, aun cuando no lo quiera ni pretenda, es una especie de dios, y lo es en cuanto empuña una cámara, más allá de su propio ideario estético o de su postura política. El título del filme ya le dice al espectador que va a asistir al robo de una bicicleta (no siempre los títulos proporcionan esas pistas: en *El eclipse*, de Antonioni, no hay ningún eclipse). Al comienzo del filme, Ricci acompaña a su mujer a la casa de la vidente, pocos minutos después de haber rescatado la bicicleta de la casa de empeños. Ricci se queda esperando en la puerta de la casa, que tiene al frente una larga escalera ascendente; pero como la mujer se demora, pide a unos chicos, de aspecto nada confiable, que le cuiden la bicicleta mientras él sube a buscar a la mujer. El espectador no sabe lo que va a suceder, y Ricci tampoco. Ricci sabe aún menos que el espectador, ya que él no sabe que una bicicleta va a ser robada. (Maggiorani, aunque sea un actor no profesional, lo sabe, pero Ricci no). El espectador, que sabe que una bicicleta va a ser robada, piensa que ésta es la escena del robo. Pero, a pesar de que Ricci se demora bastante en bajar, y a pesar de que la bicicleta ha quedado sensiblemente desprotegida en la calle, la cámara va retrocediendo mientras la pareja baja las viejas escaleras, y el espectador respira aliviado cuando la bicicleta aparece dentro del cuadro, esperando por su dueño, y aunque ya no está allí ninguno de los chicos que, presumiblemente, la cuidaban. Este es un elemento dramático altamente artificial, que supone una vi-

sión omnisciente de lo que va a ocurrir, y que se permite la broma providente de amagar y no hacer, de postergar el momento del robo, centro dramático de la obra (y que, irónicamente, se produce de una manera mucho más arriesgada y difícil para el ladrón).

El drama no es visto tan sólo en la perspectiva de Ricci, sino también en la del *piccolo* Bruno y en la de otros personajes secundarios: el propio ladronzuelo tiene su versión, y también la vidente, y los amigos que al principio ayudan a Ricci en su búsqueda y después lo abandonan. Pero la cámara de De Sica agrega nuevas perspectivas a la de los personajes: su visión del suburbio no es la de sus habitantes, su visión del robo es selectiva y altamente particular. La escena del fallido intento de robo de una bicicleta por parte de Ricci, al final del filme, es fuertemente dramática, pero es una secuencia bien diferente de las anteriores. Por el particular tipo de toma, por la disposición de los personajes, el estallido de su famoso tema musical, etc., resulta una escena fuertemente «fabricada» (y muy bien fabricada). Si De Sica pretende mostrar la injusticia, va a tener que fabricarla (por ejemplo, el robo final es descubierto y Ricci humillado, pero podría no haber sido descubierto, él podría haber conseguido robar la bicicleta y continuado su trabajo con ella). Tal vez De Sica se haya propuesto, sí, fabricar la injusticia, pero imitando a las que realmente se cometen. Aquello no es verdadero, pero podría serlo. De todas formas, lo verosímil supone una construcción artificial, una selección cuidadosa de lo que «parece verdadero», para que se parezca «a lo que podría ocurrir». En realidad, el carácter mediado y artificial está en la cuestión de la posibilidad. Se registra no algo que ocurre, sino algo que podría ocurrir, y en esta posibilidad reside la paradójica «mediación de lo inmediato» que el cine neorrealista italiano acaba mostrando, tal vez contra sus propias intenciones.

Cuando vemos *Ladrón de bicicletas*, nos damos cuenta de que la emoción que sentimos no proviene de que se esté retratando la realidad «tal cual es», sino del hecho de que la mediación estética es eficiente, la dramatización está bien hecha, tal vez porque una sutil pizca de inverosimilitud está reforzando el sentimiento de «realidad» en la recepción del filme y su impacto visual sobre nuestros sentidos. La «realidad», en el filme, tiene que ser instaurada junto con el resto, no es un punto de referencia externo. Nada puede ser dicho o tratado filosóficamente den-

tro del filme sin que antes las cosas y los hechos brutos se *desrealicen*, pierdan su aparente impositividad y adquieran la de la imagen. Aquello que conmueve en *Ladrón de bicicletas* (y en toda película neorrealista, y tal vez en cualquiera) es algo que podría ser, y no ningún «registro directo de lo real», una estructura altamente mediada por la posibilidad.

Desde el punto de vista aristotélico, se podría decir que el neorrealismo quería más bien hacer historia, y no arte, en la estricta medida en que se proponía registrar la realidad efectiva. Pero los neorrealistas estaban profundamente interesados en la universalidad de sus tesis. La universalidad, según Aristóteles, es del orden de lo posible, y lo posible nunca puede ser directamente registrado; éste es el *impasse* aristotélico fundamental del neorrealismo italiano. En este sentido, la imagen cinematográfica problematizaría, en general, toda tentativa de plantear una verosimilitud realista en el registro de presuntos hechos efectivos. No problematizaría la tesis aristotélica de una verosimilitud de lo posible y, por tanto, universal. Al contrario, el cine parece encuadrarse perfectamente en este aspecto de la Poética aristotélica.

Ciertamente, el cine «imita» en el sentido aristotélico: presenta, como el drama, caracteres que viven allí, delante de nuestros ojos. La imagen cinematográfica repite, escenifica, repone, vuelve a presentar, «re-presenta». Pero lo hace en el plano de la posibilidad, la universalidad y el impacto emocional esclarecedor. «Purgar» las emociones no significa —ni en el drama ni en el cine— un mero escapismo, o un puro entretenimiento, y ni siquiera precisa ser interpretado en términos educativos, morales o terapéuticos. El cine puede verse como un particular tipo de saber a través del padecimiento. Aristóteles explica, precisamente, el curioso hecho de que los hombres sientan placer en ver la imitación de cosas desagradables (como cadáveres), precisamente basándose en el anhelo natural de saber que los hombres, según Aristóteles, poseen. A Aristóteles, ciertamente, le hubiera gustado mucho el cine, tanto como le interesó el drama de su época. Ir al cine habría tenido, por otro lado, una gran ventaja para él: jamás se habría encontrado allí con Platón.



Cuando surgió el interés en filmar algunos textos de Sartre, éste, que tenía una fuerte simpatía por el neorrealismo italiano, sólo concedió los derechos en dos ocasiones: en una de ellas, para filmar algunos cuentos de su libro *El muro* (la película se llamó de la misma manera). Director y actores eran aficionados, y el director trató de retratar la realidad «tal cual es». En un momento del rodaje, tres prisioneros esperan el amanecer, momento en que serán ejecutados. El director trata de captar todos los rasgos y matices de la «realidad» de esos hombres, los ruidos de la noche, etc., sin ninguna dramatización, tratando que «la realidad misma» palpite en la historia. El resultado no fue bueno, en el sentido de la conmoción, o la sensibilización, típicas del concepto-imagen. La realidad, a fuerza de tanta «realidad», no fue captada. Por el contrario, la película de Joseph Losey *Por la patria* (64), que cuenta también los últimos minutos de vida de un soldado que va a ser ejecutado al amanecer, es de gran impacto emocional y obliga al espectador a pensar en justicia, la ley y el patriotismo. Sólo que Losey utiliza todos los efectismos del cine y a dos grandes actores profesionales, con el artificialismo típico de la escuela inglesa (Dirk Bogarde y Tom Courtenay). Para que la «realidad» entre en un filme, tiene que operarse, paradójicamente, una especie de «des-realización» previa de lo que será mostrado y de lo que será omitido. El filme debe adquirir un tono de imaginación conceptual que consiga alcanzar la realidad sin precisar «imitarla».

La segunda experiencia sartreana con el cine no fue mucho mejor. Cuando se trataba de hacer una versión cinematográfica de su última pieza teatral, *Los secuestrados de Altona*, Sartre tuvo el derecho de seleccionar al director. Eligió a Vittorio De Sica. Parece, incluso, que declaró que no permitiría que ningún otro director hiciera la película. Posiblemente Sartre estaba pensando en *Ladrón de bicicletas*. De Sica dirigió el filme, pero con un estilo muy poco neorrealista y con actores hiper-profesionales y teatrales (sobre todo, Fredrich March y Maximilian Schell). Lo que es impresionante en el filme no es, ciertamente, «realista», y lo que es realista no impresiona.

Es interesante recordar lo que Alfred Hitchcock declaró al respecto de una de sus más inverosímiles obras maestras, *39 escalones* (1935):

Lo que me gusta de *39 escalones* es lo súbito de las transiciones. [...] Hay que trabajar mucho para llegar a ello, pero merece la pena. Hay que emplear una

idea después de otra, sacrificándolo todo a la rapidez. [...] La verosimilitud no me interesa. Es lo más fácil de hacer. [...] Si se quiere analizarlo todo y construirlo todo en términos de plausibilidad y verosimilitud, ningún guión de ficción resistiría este análisis y sólo se podría hacer una cosa: documentales. [...] Pedir a un escritor que tome en cuenta la verosimilitud parecería tan absurdo como pedirle a un pintor que represente las cosas con exactitud. [...] Por definición, los críticos no tienen imaginación [...] esta ausencia de imaginación es lo que les hace preferir las obras muy sobrias, muy desnudas, las que les dan la sensación de que podrían ser casi sus autores. Por ejemplo, un crítico puede creerse capaz de escribir el guión de *Ladrón de bicicletas*, pero no el de *Con la muerte en los talones* [*North by Northwest – Intriga internacional*] y forzosamente llega a la conclusión de que *Ladrón de bicicletas* tiene todos los méritos y *Con la muerte en los talones* no tiene ninguno. (Truffaut, F. *El Cine según Hitchcock*, págs. 82-84).

Cuando en *39 Escalones* Richard Hannay (Robert Donat) pretende huir de su apartamento por la puerta principal disfrazado de lechero, para impedir que los bandidos lo atrapen, trata de convencer al lechero real a través de una historia verdadera, es decir, a través de la narración exacta de lo que realmente está ocurriendo. Le dice entonces que una mujer ha sido asesinada en su apartamento, que esa mujer era una espía perseguida por delincuentes internacionales y que por ello debe huir. Ésta es, efectivamente, la pura verdad. Pero, por eso mismo, el lechero no la cree y se resiste a ayudarlo. Ante esta situación, Hannay cambia de estrategia y le dice, entonces, que le ha mentado, que en realidad ha tenido una aventura amorosa con una mujer la noche anterior y que ahora está tratando de huir del marido, que está esperándolo afuera. El lechero ríe y exclama: «Hombre, ¿por qué no lo dijo antes?», y de inmediato se quita la ropa de trabajo y se la entrega a Hannay sin más demoras. El lechero es el espectador que no quiere la verdad sino lo posible, lo verosímil, lo que sea capaz de creer. Como Hannay, Hitchcock prefiere dar al espectador, no la verdad, sino un posible vagamente verosímil. La verdad es demasiado inverosímil para ser presentada en un filme. Queremos ser engañados, pero con algo que se parezca a la verdad, y muchas veces la verdad no cumple ese requisito.

Construcción de un concepto: la desesperación de lo múltiple. (Una bicicleta entre millares)



Desesperanza. *Ladrón de bicicletas*
(Vittorio De Sica, Italia, 1948).

Vittorio De Sica construye en imágenes el concepto de desesperanza —que tiende a la desesperación— como un producto, no del vacío, sino de la inabarcable multiplicidad de posibilidades. Ricci y Bruno salen con un grupo de amigos recolectores en busca de la bicicleta robada. De Sica podría haber mostrado que no existe ninguna solidaridad, que nadie ayuda a Ricci, pero eso no sería «real». Existe solidaridad, pero ella no es infinita, no debido a la «maldad» de las personas, sino a la multiplicidad inabarcable del mundo, que hace que las personas se cansen y retomen sus propias vidas. Esto es construido por la imagen; el grupo de amigos camina por calles casi desiertas, pero poco a poco se introducen en lugares más y más poblados. La cámara muestra una entrada grande de donde comienzan a salir incontables personas portando bicicletas para vender. Ricci y sus amigos caminan en medio de negocios de compra y venta de bicicletas, y la imagen se va poblando de más y más bicicletas y de piezas de bicicletas (pues el amigo que los guía les ha dicho que las bicicletas robadas son desmontadas, de manera que después tendrán que montar nuevamente la bicicleta de Ricci pieza por pieza, lo que acentúa la dificultad de toda la empresa). La cámara se desliza a través de innu-

merables bicicletas una al lado de la otra, y también a lo largo de muchas piezas de bicicleta; a veces la cámara adopta el punto de vista subjetivo del grupo de amigos, otras veces la cámara se desliza captando al grupo en medio de más y más bicicletas. La saturación de la imagen por las bicicletas va construyendo el concepto de desesperanza (y de desesperación) a través del tema de la multiplicidad. La imagen transmite, de manera cada vez más fuerte, la convicción de que la empresa fracasará, mucho antes, inclusive, de que esa certeza invada al propio Ricci.

La manera como esta secuencia muestra el fracaso y la desolación es la ocultación del objeto perdido en medio de un inmenso conjunto de objetos semejantes (así como el asesino del ABC, de Agatha Christie, esconde un asesinato en medio de otros crímenes). Hay demasiadas bicicletas para que sea posible encontrar una (la total ausencia de bicicletas sería más tranquilizadora). Esto es transmitido por la imagen, y aunque uno de los amigos comente («Hay muchas bicicletas»), esto no sería estrictamente necesario (una película muda no lo necesitaría). El concepto se consolida visualmente al mostrarse la propia desesperación de los vendedores de bicicletas, la avidez con que ostentan sus productos, las discusiones en torno de los escasos espacios de trabajo. Así como la bicicleta de Ricci es una entre millares, la desesperación de Ricci está también perdida entre millares de desesperaciones semejantes. Imposible encontrar la suya. En el fondo, nadie se preocupa por ella.

Más películas irrealistas: Woody Allen sin reglas

Un cineasta que ha hecho una obra privilegiada para estudiar los límites difusos entre tragedia y comedia es sin duda Woody Allen, que comenzó haciendo películas bufonescas, como *Bananas* (1971), después *La última noche de Boris Grushenko* (*Love and Death*, 1975), una comedia llena de elementos trágicos traídos de Bergman y Tolstoy (muerte, pérdida del alma, sacrificio, heroísmo, crisis mística), más tarde lo que se pueden llamar «comedias dramáticas», como *Annie Hall* (1977) y *Manhattan* (1979), donde se alternan situaciones bufonescas y angustias existenciales, para desembocar en una serie de películas en donde los elementos cómicos y trágicos se mezclan de maneras imaginativas (*La rosa púrpura*

del Cairo [1985], *Hannah y sus hermanas* [1986], pasando por la curiosa realización de tres filmes decididamente dramáticos, *Interiores* [1978], *Septiembre* [1987] y *Otra mujer* [1988], que muchos ni siquiera consideran filmes de Woody Allen, sino ejercicios camaleónicos, de los que él mismo se burlaría en *Zelig* [1983]). Incluso, en *Recuerdos* (*Stardust memories*, 1980), él le hace decir a una admiradora del director de cine, protagonizado por él mismo: «¿Por qué no vuelve usted a hacer una de esas películas graciosas que hacía antes?».

Esta apreciación muestra la ceguera para entender el nervio interior de la obra filosófico-visual de Allen y su portentosa capacidad de conmover dualismos establecidos. Precisamente, se desprecian estas últimas obras como «impropias de Woody Allen» porque continúa visualizándose esta obra como si toda su trayectoria creadora estuviera para siempre predeterminada por los primeros rodajes. En verdad, la obra de Allen es una fascinante búsqueda expresiva, en donde los elementos «cómicos» o «dramáticos» son una resonancia exterior completamente superficial, que no rozan su motivo esencial. El propio Allen trató a veces de huir de esa predeterminación dogmática de su obra, rehusando a aparecer en algunas de sus películas por temor a transmitir una imagen cómica. Para los que creen que esto sería inevitable, es aconsejable ver de nuevo *La tapadera* (*The front – El testaferro*, 1976), de Martin Ritt, donde Woody Allen actúa en un papel fuertemente dramático, y donde su figura no transmite en absoluto ninguna comicidad perturbadora.

En lugar de proyectar en la obra de Allen esas categorías tradicionales, tales como la distinción aristotélica nítida entre tragedia y comedia, deberíamos preguntar qué es lo que Allen está buscando visualmente a través de sus películas, algo que, de cierta forma, despedaza esas categorías tradicionales, en vez de considerar que una obra tan rica y tan variada deba ser despedazada por ellas. Si un filme de un gran director no puede ser encapsulado en los rótulos tradicionales de comedia y tragedia, esto debe verse como una característica del cine de ese director, y no como alguna especie de indefinición o de plagio de otros directores (Bergman, Fellini). La cabalgata de Allen debe, por su poderosa inspiración interna, atravesar de lado a lado la clásica distinción cómico/trágico. Sus obras se definen por su visceral incapacidad para «caber» dentro de tales distinciones.

Pero la película de Allen que mejor sintetiza esta concepción no-aristotélica de la obra de arte es, sin duda, , *Delitos y Faltas* (*Crimes and misdemeanors*, 1989), en realidad dos películas en una sola: una, un terrible drama, la otra una especie de comedia. En la primera, un famoso y reconocido oftalmólogo, Judah Rosenthal (Martin Landau), casado hace muchos años con Miriam (Claire Bloom), es chantajado por su amante de muchos años, Dolores Palley (Angelica Huston), que en estado de histeria e inseguridad afectiva pretende que Judah abandone a su esposa y se case con ella, asumiendo formalmente la relación. Después de fuertes tensiones e inseguridades, y de vanas tentativas de llegar a acuerdos con Dolores, Judah acepta reticentemente la ayuda de su hermano —un sujeto de baja calaña, pero agradecido a Judah por antiguos favores— para que mande asesinar a Dolores en el apartamento de ella. Después de consumado el crimen, Judah cae en un estado de fuerte culpabilidad, concientizándose de la monstruosidad que ha consentido y del infierno en que su vida va a transformarse. No obstante lo anterior, pasado un tiempo, la muerte de Dolores es considerada producto de un asalto, y aunque la policía indaga al doctor Rosenthal nunca se sospecha de nada, y Judah puede continuar su vida profesional y familiar en completa paz.

En la segunda historia, un nada exitoso asistente de dirección, Cliff Stern (Woody Allen) siente celos del éxito profesional y amorio de su jefe, Lester (Alan Alda), sobre todo en relación con una joven asistente, recientemente divorciada, Hally Reed (Mia Farrow), de la que Cliff está enamorado. Cliff es un intelectual, interesado en filmar un documental sobre un filósofo optimista, proyecto poco rentable económicamente, como todos sus proyectos. A su lado, Lester brilla, enriquece y aumenta su éxito, a través de proyectos comerciales y megalómanos, lo que le sirve igualmente para conquistar la admiración de las mujeres. Finalmente, el filósofo optimista se suicida, Lester conquista a Hally, y Cliff queda sumido en la mayor desesperación.

Allen cuenta pedazos de cada una de estas historias de forma alterna, lo que provoca un interesante desconcierto en el espectador tradicional: cuando éste está comenzando a sentirse perturbado por el drama, es arrojado nuevamente en el corazón de la comedia, y cuando está comenzando a divertirse con ésta, es brutalmente recolocado en el drama. Un filme que dejaría a Aristóteles perturbado. Para acentuar aún más la ambigüedad de los géneros, Ben (Sam Waterston), un pastor que

está perdiendo la vista, es el único personaje común a ambas historias: su médico es Judah y su amigo es Cliff. Este último, que es el personaje bufo de la historia, tiene una visión trágica de la vida, como ámbito de plena injusticia universal y neutralidad moral, poniendo a Ben como ejemplo de ello: una persona bondadosa que está siendo punido con la pérdida de la visión. Por su lado, Judah toma a Ben como confidente, cuando está sufriendo el chantaje de Dolores, y Ben le aconseja contar toda la verdad a su esposa Miriam, «contando con su comprensión». Después de mandar asesinar a Dolores, y sin jamás contar nada a su esposa (o sea, solucionando el conflicto de una manera absolutamente anticristiana y antiética), el pastor pregunta a Judah si consiguió resolver aquellos problemas que tenía, y Judah responde que sí. Ben interpreta esto como que Judah siguió su consejo cristiano, y queda satisfecho. Ben mismo es una figura tragicómica en su espantosa ingenuidad y desprotección, sintetizando la transgresión poética de este filme de Allen, una de sus obras más reflexivas y cautivadoras, y la más anti-aristotélica de todas ellas.

Lo más notable de estas dos narraciones paralelas es que el terrible drama de Judah Rosenthal tiene final feliz, en cuanto la comedia bufa de Cliff Stern termina en la mayor desolación. Al final del filme, por primera vez, Judah y Cliff (tragedia y comedia) se encuentran casualmente en una fiesta —quebrando el paralelismo sostenido hasta entonces— y conversan de manera algo errática y crepuscular, sentados en un balcón de la casona, con un vaso de bebida en la mano, pensativos. Judah le dice a Cliff que tiene la idea de una película: un hombre que manda asesinar a una persona y que, en lugar de ser castigado, se siente bien, plenamente realizado, y sin arrepentimientos ni perturbaciones. Cliff, por su parte, está demasiado entorpecido por su fracaso, y sugiere que el final de la historia no debería mostrar esa impunidad, que no debería hacerse esa ostentación de un crimen sin castigo. En este diálogo aristotélicamente inclasificable, Woody Allen rompe por la mitad a la Poética aristotélica (a pesar de haberla obedecido casi ciegamente en *Septiembre*). La bufonería del personaje insignificante acaba en drama, y la tragedia del hombre elevado acaba en felicidad y contento. (Curiosamente, Allen auto-plagió su propio filme de 1989 en *Match point*, de 2005, pero quebrando, precisamente, la ambigüedad de géneros de *Delitos y Faltas*, que es lo que torna tan interesante y transgresor este filme).

En un estudio visual de la (in-) verosimilitud, sería instructivo investigar las películas clasificadas como «basadas en hechos reales». *Elephant* (2003), de Gus Van Sant, trata de la famosa matanza de Columbine; el estilo vacío y repetitivo del filme, tratando de hundirse en la cotidianidad gris de aquel día macabro, lejos de darle verosimilitud proporciona una deliciosa artificialidad, un ir y venir de los protagonistas al modo de un guión automático y preciso, rumbo a lo inevitable. Pero lo inverosímil puede estar dentro del filme, en forma de un planteo aparentemente absurdo: en *La cinta blanca* (2009), de Michael Haneke, a partir del personaje del joven maestro de escuela se trata de enfrentar lo inaceptable: que un grupo de niños aparentemente angelicales pertenecientes a una pacata comunidad protestante, un poco antes del inicio de la Primera Guerra Mundial, sean los autores de una serie de crímenes que vienen ocurriendo en el lugar. Cuando el joven maestro cuenta al Pastor sus sospechas, éste se indigna, le dice que tiene una mente enferma, que bien se ve que no tiene hijos, que espera que no importune a otras personas con esas sospechas monstruosas, y lo expulsa de su casa, no sin antes decirle que va a hablar con sus superiores para hacer que deje de estar en contacto con niños indefensos. Las pruebas que el joven maestro ha ido acumulando de la culpabilidad de los niños son significativas, y todas juntas constituyen una hipótesis verosímil. Pero lo verosímil puede servir, no para conquistar la verdad, sino para enjuiciar al hablante. Haneke muestra que la fuerza del prejuicio prevalece sobre pruebas o testimonios bien fundados. El filme dinamarqués *La caza* (2012), de Thomas Vinterberg, sigue ese mismo trayecto: hace un análisis en imágenes de la rigidez de lo que una comunidad establece como verdadero, aun cuando los hechos hayan sido ya exhaustivamente esclarecidos. El filme muestra cómo lo verdadero es producto de un juego existencial y político, altamente colectivo y fuertemente aglutinante, una construcción social contra la cual no pueden luchar los meros hechos. En virtud de esa invencible fuerza comunitaria, no sólo lo verosímil es descartado, sino también lo que fue probado como verdadero. Por el contrario, lo más inverosímil es aceptado e instaurado socialmente, sin que el individuo particular pueda hacer nada para sacudirse el estigma. Ninguna película reciente ha mostrado con mayor convicción el carácter construido —y altamente arbitrario— de lo que se acepta como verdadero.

Ejercicio 3

Tomás de Aquino y la semilla del diablo (La Filosofía y lo sobrenatural)

Tomás y la buena providencia

Tomás nació en el castillo de Rocaseca, en Aquino, entre Nápoles y Roma, aproximadamente en 1225. Era de familia noble. Tuvo once hermanos, siete varones y cinco mujeres, siendo él el benjamín de los varones. Casi todos sus hermanos fueron guerreros. En la Edad Media, las familias nobles solían enviar a sus hijos menores al estado eclesiástico. Así, el pequeño Tomás, de sólo cinco años, fue enviado al monasterio de Montecassino, en 1230. El padre de Tomás hizo una donación de 30 libras de oro y un molino para costear la educación de su hijo en el Monasterio. Allí permaneció Tomás durante nueve años, estudiando gramática latina e italiana, música, y adquiriendo su formación religiosa. A causa de ciertos conflictos de uno de los hermanos de Tomás con el monasterio, su padre decidió enviarlo a la Universidad de Nápoles, fundada en 1224, para que continuase allí sus estudios.

En Nápoles estudió arduamente filosofía (lógica y cosmología), durante cuatro años, entre 1239 y 1243. Pero paralelamente a sus estudios filosóficos, Tomás se interesaba por la vida religiosa. En la propia universidad, tuvo oportunidad de mantener contacto con religiosos de

una nueva orden de predicadores, fundada por Domingo de Guzmán, que había sido canonizado en 1234. Los padres de Tomás, que querían que él siguiera una carrera religiosa, no aprobaban, sin embargo, el ingreso de su hijo en una orden monástica para transformarse en fraile mendicante. Eso repugnaba a la nobleza de su familia, que prefería verlo desempeñando funciones eclesiásticas más vinculadas con el mundo. Sin embargo, Tomás se presentó, al comienzo del año 1244, en la Orden, y pidió ser admitido, sin avisar a su familia sobre su decisión. El padre de Tomás había fallecido meses antes. Tomás tenía 20 años. Parece que su madre envió a algunos de sus hermanos a Roma para que llevaran a Tomás de vuelta a Rocaseca.

Finalmente, Tomás fue enviado a Colonia por la Orden dominicana. Allí estudió con el maestro Alberto de Bollstadt, que después sería San Alberto Magno. En 1251, Tomás terminó su carrera y se ordenó de sacerdote, habiendo ganado a través de los años la admiración de Alberto por su talento y devoción en el estudio. Comenzó inmediatamente a enseñar en Colonia, bajo la dirección de Alberto. En 1252, fue Bachiller en la cátedra de extranjeros que la Orden tenía en París. El éxito de Tomás y de los otros profesores dominicos y franciscanos en sus funciones incitó la animosidad de los maestros seculares, y hubo en esa época terribles conflictos entre ellos, así como diversas tentativas de expulsar a los religiosos de los claustros. En 1256, Tomás de Aquino fue nombrado profesor de teología en París. Entre 1259 y 1269 vivió en Italia, donde enseñó en varias ciudades. Fueron los años más fecundos de su vida, tanto en lo que se refiere a sus comentarios de libros sagrados como a su producción estrictamente filosófica. Sus comentarios a escritos de Aristóteles (*De anima*, *Física*, *Metafísica*, *Ética a Nicómaco*, entre otros) fueron concluidos en este período, así como la redacción de una gran parte de la *Summa Theologica*, que Tomás dictó a tres o cuatro amanuenses. Parece que tuvo una especie de crisis, en cierto momento, que lo llevó súbitamente a dejar de escribir esta obra, la cual quedó inconclusa. Algunas fuentes dicen que Tomás tuvo una especie de visión —en el día de San Nicolás— de la fatuidad de todo lo que había escrito una vez visto a la luz de la Revelación. Se tornó a partir de entonces taciturno y poco productivo, como si hubiera tenido acceso a otra dimensión de su comprensión del mundo.

Durante toda su corta vida viajó intensamente y desempeñó muchas misiones intelectuales, tales como la organización del seminario teológico de los dominicanos (1272). Fue convocado por Gregorio X para ir al Concilio de Lyon. Tomás inició el largo viaje, ya con su salud algo quebrantada, y empeoró en los días subsiguientes. Falleció el 7 de marzo de 1274, con tan sólo 49 años.

La filosofía ha consistido tradicionalmente en la búsqueda de algo permanente, inmutable y eterno. Como todo lo que es material se muestra perecedero, transitorio y cambiante, los filósofos clásicos y muchos filósofos modernos han pensado que la realidad última debía ser de naturaleza «espiritual», e incluso sobrenatural. Esta actitud ya se deja ver en la filosofía griega tardía (Platón y Aristóteles), cuando ellos critican la creencia antigua en el carácter material o físico del fundamento último del mundo; pero tal actitud se constituye claramente sobre todo en la época medieval europea. En la filosofía antigua, ese fundamento «espiritual» no era de carácter trascendente, sino que estaba ínsito en la naturaleza misma de las cosas. La filosofía cristiana torna trascendente la espiritualidad del fundamento y da un paso más al sostener que el último fundamento del mundo no pertenece al mundo. Así, la realidad espiritual se torna sobrenatural.

Pero, por otro lado, los filósofos cristianos respetaron enormemente el pensamiento racional griego y tendieron a aceptar dos fuentes diferentes, pero no contradictorias (aunque, a veces, difíciles de conciliar) de conocimiento: la reflexión racional natural y la Revelación divina sobrenatural, Conocimiento y Fe.

Fue necesario para la salvación del género humano que, aparte de las disciplinas filosóficas, campo de investigación de la razón humana, hubiese alguna doctrina fundada en la revelación divina. En primer lugar, porque el hombre está ordenado a Dios como a un fin que excede la capacidad de comprensión de nuestro entendimiento [...] para salvarse necesitó el hombre que se le diesen a conocer, por revelación divina, algunas verdades que exceden la capacidad de la razón humana. [...] Por consiguiente, fue necesario que, aparte de las disciplinas filosóficas, en cuya investigación se ejercita el entendimiento, hubiese una doctrina sagrada conocida por revelación. (*Summa Theologica*, Parte I, Cuestión I, Artículo 1).

La incapacidad humana de ver lo sobrenatural divino, de dejarse afectar por la Revelación, proviene de una imperfección del receptáculo y no del objeto.

No hay inconveniente en que lo que es más cierto por su naturaleza, lo sea menos respecto a nosotros, debido a la flaqueza de nuestro entendimiento, que, como dice el Filósofo, se comporta a la vista de las cosas más claras de la naturaleza como el ojo de la lechuza frente a los rayos del sol; y de aquí que las dudas que ocurren acerca de algunos artículos de fe no sean debidas a la incertidumbre del objeto, sino a la debilidad del entendimiento humano. Y esto no obstante, el escaso conocimiento que podemos alcanzar de cosas tan altas es más de desear que el conocimiento indudable que tenemos de las cosas ínfimas, como asimismo dice Aristóteles. (Ibídem, Parte I, Cuestión I, Artículo V).

En verdad, según afirma Santo Tomás, existen argumentos racionales dentro del ámbito de lo sobrenatural, sólo que ellos parten de ciertos axiomas que, como en cualquier otra ciencia, deben ser admitidos para poder después aceptar todo lo que se deriva de ellos. Quien niegue escépticamente los axiomas no podrá aceptar el resto.

Así como las otras ciencias no argumentan para demostrar sus principios, sino que, basadas en ellos, discurren para demostrar otras verdades que hay en ellas, así tampoco ésta emplea argumentos para demostrar los suyos, que son los artículos de fe, sino que, partiendo de ellos, procede a demostrar otras cosas, como lo hace el Apóstol, el cual, apoyado en la resurrección de Cristo, discurre para probar la resurrección de todos nosotros. [...] Claro está que, si el adversario no cree cosa alguna de lo revelado por Dios, no quedan medios para hacerle ver con razones los artículos de fe; pero sí los hay para resolver sus objeciones en caso de que las ponga, porque, asentada como está la fe en la verdad infalible y siendo imposible demostrar lo que es opuesto a la verdad, es evidente que las pruebas aducidas contra lo que es de fe no son demostraciones, sino argumentos que tienen solución. (Ibídem, Artículo VIII).

La creencia en algo sobrenatural se constituye, dentro del pensamiento medieval, en una creencia afirmativa, en el sentido de que lo sobrenatural es bueno y providente, un sobrenatural sagrado. El mal no tiene consis-

tencia propia, es tan sólo una privación de bien y tiene una naturaleza puramente negativa.

[...] Es necesario decir que todos los seres están sujetos a la providencia divina, y no sólo en conjunto, sino también en particular. La razón se debe a que, como todo agente obra por un fin, la ordenación de los efectos al fin se extiende hasta donde se extienda la causalidad del primer agente. [...] La causalidad de Dios, que es el primer agente, se extiende en absoluto a todos los seres. [...] Si, pues, como hemos dicho, la providencia es la razón del orden de las cosas al fin, es necesario que, en la misma medida en que las cosas participan del ser, estén sujetas a la providencia divina. (Ibídem, Parte I, Cuestión XXII, Artículo II).

Santo Tomás destaca que Dios ha puesto en el hombre «representaciones sensibles que expresan las cosas divinas mejor que las recibidas por vía natural de los sentidos, como lo comprueban las visiones proféticas...». Hay en esto una especie de utilidad de las imágenes para los conceptos, en el sentido de que estos últimos necesitarían de algún apoyo sensible último para ser plenamente convincentes.

El conocimiento que conseguimos por razón natural requiere dos cosas: la imagen recibida de los sentidos y la luz natural de la inteligencia, por cuya virtud abstraemos de la imagen el concepto inteligible. [...] Cuanto a lo primero, porque la luz natural del entendimiento se vigoriza con la infusión de la luz gratuita. Cuanto a las imágenes, porque unas veces forma Dios en la imaginación del hombre representaciones sensibles que expresan las cosas divinas mejor que las recibidas por vía natural de los sentidos, como se comprueba en las visiones proféticas, y otras llega a formar cosas sensibles o también palabras para expresar algo divino, como aconteció en el bautismo, donde se vio al Espíritu Santo en forma de paloma y se oyó la voz del Padre: «Este es mi hijo amado» [...]. (Ibídem, Parte I, Cuestión XII, Artículo XIII).

Obras de Tomás de Aquino

De ente et essentia (1254/56) – *Summa contra gentiles* (Libro I, 1259, Libros II-IV, 1261/64) – *Summa Theologica* (Primera Parte, 1266/68,

Segunda Parte, 1268/72) – *Questionae disputatae* (Entre 1256 y 1272) – *Questiones Quodlibetales* (Entre 1269 y 1272).

Una película diabólica a pesar de su autor

La semilla del diablo (*Rosemary's baby* – *El bebé de Rosemary*, EE. UU, 1968), de Roman Polanski. ¿Existe una Providencia Diabólica?

Polanski ha declarado varias veces que tiene una visión científica del mundo y que no cree en fantasmas ni en dioses, que es cuanto menos agnóstico y que eso fue un obstáculo para filmar esta película, ya que él, su propio realizador, no creía en lo que estaba mostrando. Comentando el libro original de Ira Levin, dice Polanski:

El principio de ese libro me era extraño. No creo en demonologías. Me apasiono mucho más por microbiología que por brujería. [...] Yo soy ateo o, en todo caso, agnóstico. De esta forma, aceptar lo que sucede en *Rosemary's baby* sería ir contra lo que yo soy y contra lo que creo [...]. Lamentablemente, como he hecho el filme y no creo ni en Dios ni en el diablo —lo que torna mi caso aun más grave— soy doblemente incapaz de sentir miedo de mi propia obra, lo cual me incomoda sobremanera. [...] Soy puramente materialista... Siempre encuentro una explicación científica a todo lo que me ocurre. (Boutang (1986), pág. 104).

Sin embargo, fascinado por la historia, Polanski quería filmarla, se sentía profundamente atraído por ella, pero le desagradaba la asumida demonología del texto original, sobre todo en lo que se refería al final del libro:

El principal cambio que he introducido con respecto al libro es el final. Me inclinaba a no mostrar nunca al bebé... para sembrar la duda. Lo que sucede en la película puede ser tan sólo fruto de la imaginación inquieta de una mujer encinta... lo que me disgustaba era ese final que se sumergía completamente en lo irracional, con este hijo del diablo a quien Rosemary da a luz. Yo no puedo

aceptar al hijo del diablo [...] . El público se siente tal vez frustrado por no ver al bebé [...] pero sería sin duda más decepcionante si lo viese. (Ibídem, pág. 107).

Así pues, el ultra-racionalista Polanski (después de todo, oriundo del mismo país que dio al mundo tantos lógicos matemáticos brillantes, como Tarski y Lukasiewicz) decidió dar al texto original de Ira Levin un tratamiento fílmico esencialmente ambiguo, permitiendo dos lecturas: en una de ellas, la que podemos llamar la «versión científica»: la joven Rosemary (Mia Farrow) sufre una grave crisis emocional durante el período de su embarazo, motivada por las relaciones de conflicto con su marido, un actor de teatro llamado Guy (John Cassavetes) y genera un delirio psicótico según el cual un grupo de brujos, capitaneados por sus vecinos, Minnie (Ruth Gordon) y Roman Castevets (Sidney Blackmer), ha sobornado a su marido para que, a cambio del éxito profesional en su carrera teatral, entregue a ellos el bebé, con el propósito de iniciar con él una nueva era gobernada por el Diablo, el verdadero padre del niño. Como resultado de este estado de ansiedad extrema, Rosemary pierde el bebé. En la otra lectura, no se trata de una psicosis: realmente los vecinos de Rosemary y Guy son brujos, Guy es sobornado y Rosemary no pierde el bebé, sino que el mismo le es robado para ser criado como el nuevo Mesías (o anti-Mesías) de una nueva era. Su delirio psicótico le permite «recuperar» a su bebé e incluso aceptarlo, aun cuando sea el hijo del Diablo.

La película es extremadamente cuidadosa en mantener esta ambigüedad desde el inicio hasta el fin. Cada una de las escenas permite esta doble lectura. De esta manera, el racionalismo polanskiano se mantiene firme: aunque lo que sucede en la película sea perturbador, sobre todo para espíritus supersticiosos, cada cosa podría siempre admitir una explicación perfectamente natural. Polanski asume, en este punto, exactamente la postura racionalista y naturalizante, tan criticada por el místico Ingmar Bergman en filmes como *El séptimo sello* (1956), *El rostro* (1958) y *Fanny y Alexander* (1982). En estos filmes, son precisamente los espíritus místicos, visionarios y simples los que se salvan, y los racionalistas (como el Caballero Block y Polanski) los que se hunden en el infierno de sus propias dudas, en la perversidad de sus ansias de esclarecimiento.

Ahora bien, lo que Roman Polanski tiene para decirnos acerca de la problemática tomista de Razón y Fe lo sabemos, hasta ahora, a través de

sus declaraciones. Lo interesante es preguntarse qué es lo que nos dice *La semilla del diablo* acerca de esa problemática. Y, sobre todo, si lo que el filme dice es lo que Polanski quiere que diga, si éste transmite la idea que Polanski tiene sobre las relaciones entre Razón y Fe, si es una obra agnóstica como lo es su autor. El propio director declara que lo que ha pretendido es dejar todo en la duda irresoluble. Pero si esto es así, ¿no podrá el elemento demoníaco, despreciado por el agnosticismo de Polanski, aprovecharse del estado de duda y replantear sus plenos derechos a la existencia o, al menos, a la plausibilidad? Se podría preguntar: ¿no es el agnosticismo una postura que deja abierta la puerta tanto a la teología cuanto a la demonología? El ateísmo es más definido, pero quien es agnóstico admite que no tiene argumentos contra el Diablo. Cuando Polanski declara «yo no puedo aceptar al hijo del Diablo», tal vez dice más que lo que su filme permite decir, en la estricta medida en que la ambigüedad de este último no permitiría el rechazo abierto y frontal del hijo del Diablo, sino tan sólo su suspensión... hasta que algo sea probado (en favor o en contra). La frase de Polanski no tiene la ambigüedad de su película. En su versión demoníaca, no científica, ésta podría visualizarse como una prueba en imágenes, y «logopática», de la existencia del Diablo. *In dubio pro reo*, sobre todo cuando se trata del Reo por antonomasia.

Tomás de Aquino no estaría, ciertamente, de acuerdo con Polanski; él cree abiertamente en una dimensión sobrenatural y en la insuficiencia de las explicaciones racionales, sobre todo en lo que se refiere al tema del hombre en el mundo y a su salvación. Tomás afirma que la razón no es suficiente para explicar el mundo, que hay cosas que exceden la capacidad de comprensión de nuestro entendimiento y que para eso existen revelaciones no racionales de ciertas verdades básicas, de las que no podemos tener una comprensión racional. Por eso, él cree que junto a la filosofía racional debe existir otra ciencia que trate de las cosas extraordinarias. Pero Tomás está pensando en Dios, no en el Diablo, en un «buen sobrenatural», no en un sobrenatural maléfico. No obstante lo anterior, en la reflexión filosófico-teológica medieval también hubo — como parece inevitable— abundantes reflexiones acerca del mal, la tentación, el poder del Demonio y, a fin de cuentas, una detallada «demonología», paralela a la Teología y a la ciencia de los ángeles y las fuerzas positivas.

Pero si la Fe va a ser examinada o juzgada desde el punto de vista de la Razón, parece indiferente o neutral que se trate de una fe en un «buen sobrenatural» o en un sobrenatural demoníaco. Los mismos problemas racionales para creer en una de estas dos cosas parecen plantearse en el caso de la otra. Continúa desafiando a la razón aquel que dice creer tan sólo en Dios, pero no en el Diablo (o viceversa). Quien cree sólo en uno de ellos (cualquiera que sea), ya plantea un problema para la racionalidad científica: no necesita creer en ambos. Los brujos del filme de Polanski concuerdan, ciertamente, con Tomás en que existen fenómenos que escapan a nuestro entendimiento racional, y que deben existir otras ciencias capaces de explicar aquello que la filosofía racional no explica. Este paralelismo de creencias es muy bien explotado por el texto de Ira Levin, en donde el nacimiento del hijo de Satanás es estrictamente semejante al nacimiento del hijo de Dios, con la ventaja de suprimir uno de los elementos irracionales de este último: Damián, el hijo del Diablo, no nace de mujer virgen, sino de un acto sexual consumado, aunque el mismo se parezca más a una violación que a un acto de amor.

La versión «demoníaca» (no científica) de los hechos (la versión tomista negativa o perversa, podríamos decir) es asumida paulatinamente por Rosemary, y proviene de una exuberante multitud de factores concurrentes: Guy consigue el papel en la pieza teatral por causa de una repentina ceguera del actor principal, Donald, quien le había entregado a Guy, días antes de la enfermedad, a modo de broma, una corbata suya. Por otro lado, su amigo Hutch (Maurice Evans) entra en coma un día después de haber perdido inexplicablemente un guante. Por un lado, se sabe que los brujos dicen precisar de alguna prenda de la persona para realizar sus brujerías. Por el otro, está el hecho de que ni la ceguera del actor ni el coma de Hutch tienen ninguna explicación racional. Ocurren súbitamente, en personas que estaban perfectamente bien de salud física y psicológica (se muestra a Hutch como un viejo bien humorado, y es de pensar —aunque nunca aparezca— que Donald se sintiese muy feliz por haber ganado el papel principal de la pieza). Cuando Hutch llama por teléfono a Rosemary para combinar un encuentro al día siguiente (y contarle acerca de los brujos), Guy se queda escuchando la conversación, luego pregunta dónde es el encuentro y enseguida inventa un pretexto («¿No es gracioso? Tú estás embarazada y soy yo quien tiene

antojos; ¿no quieres un helado?») y sale de la vivienda apresuradamente. Al día siguiente, Hutch entra en coma.

Continuemos: es un hecho que los viejecitos vecinos, Minnie y Roman, se preocupan de manera inusitadamente insistente y protectora por la salud y el bienestar de Rosemary, de una manera nada habitual (después de todo, son tan sólo vecinos), lo que parecería requerir alguna explicación adicional. Casi no la dejan sola un minuto, la hacen cambiar de obstetra y se ocupan ansiosamente de su alimentación, lo que comienza a producirle a Rosemary problemas orgánicos (dolores agudos) que el nuevo médico, doctor Sapirstein (Ralph Bellamy) minimiza. Cuando Rosemary se queda sola con un grupo de amigas que ya tuvieron hijos, todas ellas (que pertenecen al mundo «real» y científico de Polanski) se horrorizan ante la palidez y debilidad de Rosemary, le dicen que esas reacciones son totalmente anormales, que ninguna de ellas sintió nada parecido en sus propios embarazos y que ese médico de ella debe ser un sádico perverso. Cuando Rosemary deja de beber los brebajes de Minnie, el dolor desaparece. Todos ellos son hechos, un aplastante número de «coincidencias», ¿si vamos a insistir aún en una lectura puramente científica de la cuestión!

Respecto a Guy, aunque la versión científica acentúa que todo el conflicto de Rosemary provendría de un desajuste con su marido, él es presentado como una persona afable, de buen humor y atenta, muy cariñoso con ella, que no deja que el naciente éxito profesional lo aleje del hogar. Desde el comienzo, se los muestra intensamente enamorados y felices. Sus problemas de relación con Guy no parecen ser tan graves como para crear un cuadro de delirio psicótico de tan extrema negación de la realidad. A lo máximo, podría crearle una neurosis. La alteración emocional, en realidad, proviene de la aguda preocupación de estar siendo afectada por la dieta de dos fanáticos religiosos (en una cena en la casa de los Casteveys, Roman ha hablado ostensiblemente mal del Papa), y de estar, por consiguiente, en riesgo de perder al hijo que tanto anhela, preocupaciones que parecen totalmente plausibles. Por otro lado, se podría decir que Rosemary inventa en su imaginación enfermiza el distanciamiento afectivo de Guy, pero es un hecho que el marido tiene un comportamiento profundamente antiético con ella, al poseerla durante la noche en que ella está enferma, prácticamente desmayada. Ella musita, al

día siguiente: «Podrías haber esperado a esta noche, o a otro día más adecuado». Él dice que no pudo resistir y que él también estaba un poco embriagado.

En esa noche, ella se sintió mareada y enferma antes de ir a la cama. ¿Por qué la explicación «natural» del malestar habría de ser, necesariamente, «mezcla de bebidas alcohólicas», que es el diagnóstico de Guy a la mañana siguiente? Después de todo, también es un hecho que ella ha comido en la cena una mousse de chocolate preparada por Minnie. Hay un atenuante en favor de la versión científica: ella no come ni la mitad de la mousse, porque le siente «un gusto de tiza» y acaba tirándola sin acabarla. Guy, por su parte, come toda la suya sin sentir ninguna reacción. Sin embargo, se puede pensar que sólo una de las mousses tenía el veneno, o que, por otro lado, también Guy se sintió afectado por el postre, ya que admite al día siguiente que él también estaba «un poco embriagado» (¿por qué lo sería por la mezcla de bebidas, y no por la mousse?).

Por otro lado, ninguna de estas actitudes lleva a pensar que Rosemary crea aún fervientemente en la existencia del Diablo. Percibe, sí, que está rodeada de personas que creen en él, y que podrían llegar a hacer atrocidades en nombre de tales creencias, y siente un miedo perfectamente justificado por eso. Sin duda, la versión científica insistiría en apuntar en los hechos mencionados la presencia de «meras coincidencias» que siempre pueden recibir «una explicación natural». Pero es realmente llamativo que, por ejemplo, Hutch entre en coma pocas horas antes de encontrarse con Rosemary para contarle algo importante acerca de los brujos, que Donald se quede ciego precisamente cuando Guy había perdido ya las esperanzas de ganar el papel principal, etc. Todo puede ser coincidencia, pero ¿hasta cuándo? Es decir: ante el cúmulo de hechos, ¿no se transforma en irracional la explicación basada en meras coincidencias? ¿Cuál es el límite racional de estas explicaciones «rationales»? Por otro lado, Rosemary nunca se pierde completamente en su delirio, ella conserva la lucidez y en cierto momento le dice al doctor Hill que ella se da perfecta cuenta de que su versión de los hechos «parece una locura».

Polanski presenta las cosas como si él hubiera «elegido» hacer el filme de manera ambigua. Pero, por la fuerza de las propias imágenes, esa ambigüedad persistiría aun cuando el director se propusiera, digamos, hacer «cine científico», depurando la imagen de toda ambigüedad. Esto

parece vinculado con lo que antes llamamos la «impositividad» de la imagen cinematográfica: lo que está allí, lo que se muestra, es, de alguna manera, absoluto, no se puede dudar de ello. (Un ejemplo muy claro de esta impositividad es la película *El sexto sentido* (1999), de M. Night Shyamalan, en donde se impone al espectador, durante todo el filme, la imagen de una persona que vimos morir delante de nuestros propios ojos, obligándonos a considerarla viva). De este modo, si se muestran dos cosas contrarias, ambas tendrán que ser admitidas, lo que provocará la ambigüedad. No hay ningún recurso interno a la imagen que sirva para «desempatar» lo que ocurre en la pantalla en favor de la versión científica. Habrá que introducir siempre ese criterio «desde afuera». ¿Cómo podemos saber, por ejemplo, que lo que Rosemary ve al final de la película es «alucinación»? Lo que ella ve en ese momento —una reunión de brujos alrededor del hijo del Diablo— no se diferencia de lo que ella ha visto antes, en otros momentos del filme, en el consultorio del doctor Hill o en su propia casa. ¿Cómo saber que lo anterior pertenecía a «la realidad» y lo que ahora ve es «alucinación»? Polanski no utiliza ninguno de los antiguos recursos (esfumados, tela temblando, etc.) para distinguir ambas cosas; se supone, entonces, que no quiere distinguir nada. Pero entonces, él está mucho más ubicado en la propia situación de Rosemary que lo que él mismo desearía estar.

Esta esencial inestabilidad del registro cinematográfico muestra precisamente el tipo de tesis sobre la realidad que el cine es capaz de sostener (y obviamente esto tiene toda relevancia retrospectiva para la discusión anterior sobre neorrealismo). El cine tiene una importante dimensión alucinatoria, pero eso es, precisamente, lo que dificulta la diferenciación en un filme entre un plano «real» y un plano «alucinatorio», porque aún lo real aparece en el cine de manera alucinatoria (no hay otra forma de aparecer en la pantalla que no sea ésa). Dentro de una película todo existe en la medida en que aparece, y de una manera más radical que en las «fenomenologías» filosóficas surgidas en la historia de la filosofía europea. No hay en la textura de un filme, en sus imágenes desnudas, ningún ámbito «neutral», ningún lugar en el que se pueda poner el dedo y decir: «Aquí termina la fantasía y comienza lo real». El cine no muestra meramente, sino que consiste en su mostrar, y todo lo que es mostrado se impone, está ahí; no ofrece recursos para diferenciar lo real de lo

irreal que no puedan ser nuevamente recapitalizados por lo alucinatorio: no se sabe si lo que Rosemary vive al final del filme es «real» o una nueva alucinación; sólo sabemos que es una imagen, del mismo valor que todas las imágenes anteriores.

En el momento de la posesión satánica, Rosemary exclama: «Esto no es un sueño. ¡Está ocurriendo realmente!» Pero ésta es una frase muy habitual en nuestros sueños. El propio sueño se autoafianza, se defiende en su textura alucinatoria, atrae a la realidad para que ésta lo sostenga. El cine es del mismo orden que el sueño: de igual modo que podemos decir en sueños «esto es un sueño» sin dejar de soñar, así los personajes de un filme pueden decir quinientas veces «esto es una película» sin que nada de lo que digan deje de formar parte de la misma. Quien se ha aprovechado exhaustivamente de este carácter «pleno» y sin hiatos de la imagen, es David Cronenberg, en *El almuerzo desnudo* (*Naked lunch*, 1991), por ejemplo. (La idea del soñar que se sueña está desarrollada en la película de animación *Waking Life* [2001], de Richard Linklater). Pero, precisamente, lo que parece filosóficamente interesante es que el cine mantenga todo esto en la ambigüedad, sin ninguna «resolución» racionalista o irracionalista, natural o sobrenatural.

Rosemary «supone» que Guy entregó su bebé a los brujos, «supone» que el Doctor Hill termina traicionándola, «supone» que sus vecinos son brujos, etc., pero ella no «supone» —al final del film— que su hijo es el hijo del Diablo; ella «ve» eso (lo nota por los extraños ojos del niño, porque la pequeña cuna está allí, en medio de una reunión de brujos en la que está presente el propio Guy, etc.). Claro que todo «parece un sueño» (por ejemplo, las paredes y divisorias parecen tenues, y Rosemary casi pasa a través de ellas; cuando entra en la sala, se dirige al señor Castavets, que le ha dicho que saldría de viaje por mucho tiempo: «No te hago caso, tú estás en Dubrounik», como si ella tuviera la capacidad de manejar esas figuras como marionetas, tal como acontece en los sueños).

El filme sustenta lo demoníaco por la pura fuerza de la imagen, sin ofrecer ninguna referencia externa a ella —una referencia «racional» asumienda de antemano— convenciendo al espectador de que realmente, en algún sentido, debe aceptar todo lo que está viendo, como si su mostrarse le proporcionase una especie de legitimidad insoslayable. Ésta es, al menos, su pretensión impositiva. Tomás de Aquino resalta que, como

refuerzo de la impotente razón humana, se necesita de imágenes para apuntalar la fe en algo sobre-racional, y da el ejemplo de la paloma, forma que el Espíritu Santo adopta para manifestarse y decirles a los hombres que Cristo es el hijo bien amado de Dios. El cine proporciona imágenes de este tipo, pero, contra lo que Tomás pretendía, a través de ellas se hace presente tanto el Espíritu Santo como el Espíritu Maldito; no hay ningún selector de canal que impida que los objetos de Fe, tanto los benditos como los malditos, entren todos juntos una vez que la puerta fue abierta. El filme se opone, por el poder de sus imágenes, tanto a Tomás de Aquino como al propio Polanski, al sostener la posibilidad de lo demoníaco contra el prejuicio del primero acerca de lo sobrenatural (pensar que lo sobrenatural sólo puede ser bueno), y contra el cientificismo del segundo (que negaría todo sobrenatural, santo o demoníaco, al mantenerlo en la duda y la ambigüedad). Es como si, en el cine, la ambigüedad quedase soterrada en el mero tema de lo que se está narrando; en el plano formal, no hay ambigüedad: todo está ahí y no puede no estar.

En esta línea de raciocinio hay un tremendo error conceptual en la intención de Polanski de no querer mostrar al hijo del diablo, al final de la película, para no tener que «ceder a lo sobrenatural», como si mostrarlo tuviera necesariamente que manifestar una condescendencia hacia el indeseado demonismo de Ira Levin. Polanski no percibe que, aun mostrando claramente al monstruo, la ambigüedad de la imagen persistiría y, lo que es más importante, que aun *no* mostrándolo, la realidad del Diablo no es con eso descartada. La imagen fílmica domina también sobre aquello que *no* muestra literalmente. Cuando la cámara pasa rápidamente por la cuna sin mostrar al bebé, la insinuación y correspondiente decepción son tan mostrativas como si —en el mejor estilo de las películas de serie B— el pequeño monstruo fuera mostrado de frente y en primer plano.

Para la versión demoníaca (o no científica), no deja de ser importante que el filme termine con las imágenes de la reunión de brujos en torno del hijo del Diablo. De alguna manera, el final opta por lo demoníaco, como mostrando (contra Polanski) que aquello no era tan sólo imaginación de Rosemary. Si existen recursos cinematográficos para distinguir realidad de alucinación y Polanski no los utiliza es porque sabe que el Diablo no puede ser descartado mediante meros efectos visuales. Es con Él con quien, finalmente, concluye la historia. Todo la película ha sido

una convivencia ambigua entre cotidianidad vulgar y revelaciones extraordinarias, pero es lo extraordinario lo que finalmente prevalece, mucho más por la forma y las opciones de la cámara que por detalles del contenido.

Los filmes religiosos de Ingmar Bergman tratan de demostrar la tesis de la insuficiencia de la Razón en la lucha del hombre por sostenerse en el mundo. El filme de Polanski muestra, al final, en el momento en que Rosemary acepta, a fin de cuentas, ser la madre del Diablo, que aun un apoyo demoníaco es mejor que absolutamente ningún apoyo. En cierta manera, Rosemary tiene más éxito que el Caballero Block de *El séptimo sello*: mientras que éste encuentra tan sólo la nada (bajo el manto de la Muerte), Rosemary encuentra, a su manera, la vida («el comienzo de una nueva era», la vida redefinida sobre nuevas bases, aunque sean demoníacas). Ella debe respirar aliviada al saber que, después de todo, su hijo no ha muerto en el parto, y que goza de buena salud.



Es notable que exista un género cinematográfico (las llamadas «películas de terror») en las que está incluida una vasta Demonología, filmes que tratan sobre posesiones satánicas, la intervención del Diablo en el mundo, su terrible poder desintegrador y su infinita posibilidad de mandar soberanamente en los asuntos humanos; un cine que muestra generosamente las fuerzas sobrenaturales guiadas por el Mal, lo que puede llamarse, no sin blasfemia, una «Providencia satánica», sombría preocupación por el mundo que parece funcionar regularmente y a satisfacción en nuestras vidas. No existe, en cambio, una filmografía sobre Providencia divina. Filmes sobre la Gracia (por ejemplo, los de Robert Bresson, como *Al azar de Baltasar* [*Au hasard Balthazar*, 1962]), o sobre la redención, (como *El diablo a las cuatro* [*The Devil at four o'clock*, 1961], de Mervyn LeRoy, o *Los tres padrinos* [*Three Godfathers*, 1948], de John Ford) son filmes personales y marcadamente atípicos. ¿Por qué esta asimetría? ¿Por qué un género cinematográfico se ha consagrado a la temática demoníaca y no lo ha hecho igualmente con la divina? ¿Es lo demoníaco más atractivo cinematográficamente? ¿Es más creíble la pro-

videncia satánica? (¿Es a final de cuentas el propio cine obra del Demonio, como pensaban algunos en el paso del siglo XIX al XX?).

Parecería que todas las dudas vinculadas con una presencia divina en el mundo (las dudas del caballero Block en *El séptimo sello*, o de la monja de *Historia de una monja* (*Nun's story*, 1959, de Fred Zinnemann), cesan cuando se trata de constatar la perturbadora pero indubitable presencia de Satanás, como si ésta fuera mucho más lamentablemente cierta que aquélla, tan esperada y esquiva. ¿Tienen las personas, a pesar de todo, más certeza de las obras del Demonio que de las de Dios? ¿Están los hombres impacientes con el persistente y porfiado silencio de Dios y estos filmes reflejan esa impaciencia? ¿O será, en una interpretación más prosaica, que el cine se ha dejado vencer por la exigencia comercial del «espectáculo» y el Diablo resulta más atrayente y pintoresco que Dios, produce más suspenso, más situaciones interesantes? ¿El mal seduce de manera más «espectacular»? ¿O será que nuestra manera de pensar el bien y la providencia divina, la gracia y la salvación, es precisamente ésta, a través de la terrible presencia del Mal, como a través de un exorcismo (como si nos acordáramos de Dios tan sólo cuando estamos poseídos por su mayor enemigo y necesitásemos urgentemente de Su ayuda)?

Construcción de un concepto: la insólita rapidez de una conversión (El anagrama del brujo)



Conversión. *La semilla del diablo*
(Roman Polanski, EE. UU. 1968)

La semilla del diablo es una película muy hablada y con mucha música (demasiado de ambas cosas, a decir verdad, como ocurre con la gran mayoría de las películas que vemos hoy). Pero hay una escena casi completamente muda, sin diálogos, y en donde la música de fondo aparece sólo al final. Es el momento en que Rosemary abre con un cuchillo el sobre que contiene el libro dejado a ella por Hutch, fallecido súbita y misteriosamente. Ella se sienta en el suelo y mira el título del libro, que nosotros leemos con ella: *Todos ellos eran brujos*. Hutch le ha mandado decir, a través de la señora que le entrega el libro en el cementerio, que hay un anagrama. Después de hojear el libro, ella musita, con cierto frágil escepticismo: «Pero no existen brujos». Segundos después, Rosemary va hasta un armario y saca de allí un ábaco. Se la muestra sentada en el suelo, en completo silencio y soledad, buscando formar frases con las piezas del ábaco utilizando el título del libro, *Todos ellos eran brujos*. Se muestran las frases montadas, todas absurdas. Después de esos intentos, se muestra el rostro triste y pensativo de ella, musitando: «Pobre Hutch», lo que transmite la idea de que lo del anagrama no tiene ningún sentido, y que ella piensa que Hutch estaba loco cuando murió.

Rosemary comienza lentamente a guardar las piezas del ábaco, pero de repente vuelve a mirar el libro, lo toma nuevamente; en ese momento, comienza a escucharse una música de tipo sacro que se mantiene hasta el final de la escena; ella abre el libro en una página marcada por Hutch en donde se habla de Steven Marcato, un famoso brujo. Como en éxtasis, profundamente absorta, Rosemary retoma las piezas y comienza a formar, ahora mucho más velozmente, el nombre del brujo, hasta formar con las mismas letras el nombre de su vecino, Roman Castevet, nombre que la cámara muestra adoptando ahora el punto de vista de ella. Llega Guy, el marido, y al contarle Rosemary lo que ha descubierto, ella muestra un total y fanático convencimiento de que todos son brujos y de que el Diablo existe. Este convencimiento es mostrado a través del increíble exceso verbal de Rosemary, contrastando con la reserva casi silenciosa de Guy, que responde con monosílabos, tratando de salir del radio de influencia de la verborragia de su mujer.

En esta secuencia de imágenes se construye el concepto-imagen de lo que se puede llamar una súbita y fulminante «conversión satánica», una especie de iluminación cuyos pasos son: primero, extrañeza, después cu-

riosidad, luego escepticismo, y finalmente absorción, total convicción, todo en pocos segundos y tan sólo a partir del anagrama como única «prueba». Sorprende la extraordinaria rapidez de esta conversión, cómo el anagrama aglutina todas las pistas anteriores, y cómo, a partir de allí hasta el final del filme, Rosemary muestra una indestructible convicción, lo que, sin ninguna vacilación, podemos llamar una Fe. Estas imágenes muestran cómo la conversión, para el bien o para el mal, tiene siempre la misma estructura, la de una convicción fulminante que, a partir de muy pocos elementos, puede llevar pocos minutos para asumirla durante el resto de la vida.

Más películas con él

El gran filósofo dinamarqués del siglo XIX Sören Kierkegaard ha presentado la cuestión religiosa en términos de una ruptura —lógica y ética— con el mundo. En su libro *Temor y temblor*, trae a cuento la famosa historia de Abraham, a quien Dios ordenó sacrificarle su propio hijo Isaac en un altar de las montañas. Abraham estaba dispuesto a cumplir con la orden divina, aun cuando lo ordenado fuera un absurdo desde el punto de vista lógico, y una monstruosidad desde el punto de vista moral. Esta manera de abordar la cuestión religiosa no es la manera que se muestra en los textos de Tomás de Aquino. Un filme que muestra la cuestión religiosa como una ruptura, en un sentido aproximadamente kierkegaardiano, es *Bajo el sol de Satán* (1987), de Maurice Pialat, que ganó la Palma de Oro del Festival de Cannes en medio de las mayores protestas y silbidos.

Esta obra se basa en un texto del escritor francés, de confesión cristiana, Georges Bernanos (el mismo de *Diario de un cura de campaña*). El drama personal del padre Donissan (Gerard Depardieu) es kierkegaardiano mucho más que tomista, en el sentido de una ruptura con la ética y con la lógica del mundo. Se trata de un padre que tiene una asustadora y profunda percepción de la poderosa obra del Demonio en el mundo. En un momento clave, ápice del filme, él declara: «Satán es el príncipe de este mundo. Es un vencedor. Nosotros ya partimos vencidos. Dios está vencido junto con nosotros». Su colega, que le escucha en silencio, musita, triste y horrorizado: «¡Qué blasfemia!».

Sin embargo, Donissan es un fervoroso creyente, que busca a Dios aun cuando lo vea como un perpetuo derrotado. Quiere saberlo todo sobre el Diablo para tratar de vencerlo, aun a riesgo de su propio envilecimiento y de su propia muerte física (saber mucho acerca del Diablo es, de alguna manera, aproximarse a él, mantener con él una terrible familiaridad). La tensión es excesiva. Es como si Donissan quisiera lograr una definitiva aproximación a Dios a través de su infinita flaqueza, de su insondable debilidad frente a la terrible fuerza del Mal, en el único camino que encuentra efectivamente abierto hacia Él. Al mismo tiempo, Satán también es concebido, pese a ser el triunfador, como desesperado, depresivo, asustado, como inmerso en un pavor victorioso, sin autoconciencia, una victoria prácticamente automática, la «terrible monotonía del pecado», como lo expresa el padre Menou-Segrais (el propio director Pialat), el párroco superior jerárquico de Donissan.

Esta suprema experiencia de Donissan es totalmente ajena al automatismo profesional de los otros sacerdotes, sus colegas, que nunca osan ir tan lejos, que practican su ministerio con la sobriedad y la rutinaria competencia que la comunidad exige de ellos, como lo pedirían de dentistas o vendedores de inmuebles. Por eso Donissan es visto como una especie de monstruo, ya que una pura, límpida y sacrificada búsqueda de Dios es más de lo que se espera socialmente de un padre, de un profesional de la Fe. Una personalidad así de atormentada desemboca precisamente en lo contrario de lo que habitualmente se busca de un administrador de la angustia (el consuelo conciliador, el perdón negociado, la piedad automática), transformándose en un elemento perturbador, en una fuerza terrible y amedrentadora, en alguien que no puede continuar en contacto con fieles indefensos, como la joven Mouchette (Sandrine Bonnaire), que mata accidentalmente a uno de sus amantes y se suicida poco después de recibir de Donissan un terrible y escabroso sermón acusatorio. El párroco lo considera responsable por lo ocurrido, y Donissan responde: «Traté de encaminarla hacia Dios». Esto puede ser compatible (tal vez *deba* serlo) con una acción mundanamente inmoral, como matar al propio hijo (en el caso de Abraham) o como acabar de hundir a un ser humano en la total desesperación, como en el caso de Donissan. El filme de Pialat es un sombrío transitar de un espíritu atormentado, no por falta de fe sino por su contrario, por exceso de fe, por una terrible certeza que lo lleva ine-

vitablemente a la total ruptura con el mundo, único camino transitable hacia un dios humillado.

En *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, 1956), de Ingmar Bergman, está presente la incesante y casi desesperada busca humana de un sentido superior para la existencia, y el terrible sentimiento de no ser escuchado por nadie, de estar siempre delante de un Dios silencioso y distante, que deja a los hombres librados a su propio destino, enfrentados los unos a los otros, en medio del sufrimiento, el dolor y la incertidumbre. Como otras obras de este director, *El séptimo sello* está ambientada en la Edad Media. El angustiado caballero Antonius Block (Max Von Sydow), acompañado por su escéptico escudero, Jöns (Gunnar Björnstrand), recorre los campos diezmados por la peste, repletos de dolor, vacío y desesperación, haciéndose incesantes preguntas acerca del sentido de la vida y buscando algún tipo de redención delante de la inquietante presencia de la muerte. Lo único que el caballero observa a su alrededor, sin embargo, es sufrimiento y soledad, y sus tenues esperanzas son sistemáticamente descartadas por el materialismo pragmático y nihilista del escudero, especie de cretino perfectamente adaptado al absurdo y la violencia del mundo, y en cuyo espíritu parece imposible que pueda surgir una problemática superior. En su deambular sombrío y desesperado, en vez de encontrar a Dios, el caballero Block acaba encontrándose con la mismísima Muerte, ésta sí, *en persona*, una figura solemne y majestuosa que aparentemente manda con soberanía y suficiencia en el mundo, mostrando que ella es la única que tiene la capacidad de tornarse cuerpo, presencia innegable, en contraste con la nebulosidad y la lejanía de Dios.

Ella, la Muerte, le dice al caballero que ha venido a buscarlo porque su tiempo está agotado. Fría y corajosamente, el caballero le propone, entonces, jugar un partido de ajedrez, de tal forma que si él, el caballero, pierde, la Muerte podrá llevárselo sin resistencia. La Muerte, con suave suficiencia y algo de ironía, acepta, y ambos se sientan en la playa, delante del tablero de ajedrez. El partido de ajedrez con la Muerte es, en el fondo, el que jugamos todos, y a través del cual sólo conseguimos postergaciones efímeras, tal como lo hace el caballero. Su vida, como la nuestra, es mostrada por Bergman como postergación angustiosa, como un permanente hacerle trampas a la Muerte para distraerla por algunos instantes, sabiéndose derrotado de antemano.

En el momento culminante del filme, el caballero comienza a pensar que sea la misma Muerte aquel Absoluto que anda procurando tan ansiosa y apasionadamente. Inmediatamente después de perder el partido de ajedrez, la Muerte parte prometiendo volver para buscarlo, y el caballero le pregunta cuál es el secreto que ella esconde. Después de todo, hay muerte por doquier, todo muere, todo es mortal, todo es arrebatado por Ella; nadie mejor para ocupar el mismísimo lugar de lo Absoluto, ¡aun cuando se trate de un Absoluto negativo y atroz! El caballero prefiere eso antes que el total sinsentido. Pero la terrible respuesta de la Muerte es: «Yo no escondo ningún secreto». La Muerte, simplemente, mata, y eso es todo. No hay ningún sentido detrás de ello, ni siquiera un sentido negativo. La Muerte es, simplemente, la Muerte, no otorga sentido a nada, no proporciona un contenido, opera ciega y competente. La aventura espiritual del caballero Antonius Block acaba en un callejón sin salida.

Hay en Tomás una constante preocupación por *conciliar* Razón y Fe, en vez de declarar que la Fe es «locura para la razón». Él afirma que Dios ha puesto en el hombre «representaciones sensibles que expresan las cosas divinas mejor que las recibidas por vía natural de los sentidos, como lo comprueban las visiones proféticas...». Hay en esto una especie de superioridad de las imágenes sobre los conceptos, en el sentido de que estos últimos necesitan de algún apoyo sensible para ser plenamente convincentes. En el filme de Bergman no hay tranquila conciliación entre Razón y Fe, sino tormento y duda, sufrimiento e inseguridad. El caballero no consigue llegar con la fe al lugar adonde lo lleva su razón, o, dicho de otra manera, lo que su razón y sus sentidos le muestran es demasiado horrible y sin sentido como para ser rescatado por la fe. Siempre se puede decir, con Tomás, que la culpa es del caballero, de su incapacidad para realizar la conciliación en su propio espíritu, de la imperfección de su naturaleza.

En la película de Bergman también es criticada mediante conceptos-imagen la actitud de Block, mientras que otras posturas (como la del pequeño juglar) son elogiadas en imágenes. Pero la diferencia estriba en que, en Tomás, la conciliación es posible, hay un camino que liga razón con fe, en tanto que si interpretamos *El séptimo sello* no como una simple narración de un caso particular sino como un concepto-imagen con pretensiones de universalidad, Bergman parece decir que esa concilia-

ción no se da nunca: en verdad, el caballero Block y su escudero acen-túan claramente la razón, y eso los lleva, respectivamente, a la desespera-ción y al escepticismo. El caballero no está dispuesto a una ruptura completa con el mundo, de manera que prefiere perderse, esto es, escu-char literalmente la palabra de la Muerte y aceptarla en un sentido finito.

Por su parte, los juglares hacen una opción espontánea por la acepta-ción no racional, sensible y afirmativa del mundo, pero tampoco se con-cilian en esa actitud la Razón y la Fe. Parece que el concepto-imagen bergmaniano transmite un radical escepticismo respecto de la posibili-dad de esa conciliación. La tesis de Bergman parece, pues, abiertamente anti-tomista: la aceptación es de tipo sensible, no es posible una síntesis con el elemento racional. En todo el cine religioso de Bergman parece predominar esta salida inmanente en donde lo único que resta es disol-ver el problema, instalarse en un ámbito previo al conflicto sin solución. En todo caso, la salida consiste en aceptar, en perdonarse unos a los otros, tratando de constituirse en algo de sagrado para el otro.

Esta claudicación de la razón en su impotencia para sostener la exis-tencia es mostrada por el filme de Bergman bajo impacto sensible y con pretensión de verdad universal. La dimensión universal del personaje de Block ratifica una noción de razón como impotente delante de los terrores de la existencia y de la presencia inexorable de la muerte. La imagen de la Muerte la muestra como un contrincante inteligente y efi-caz. Nunca la Muerte pudo estar tan presente en un texto filosófico como lo está en este texto visual de Bergman. Es esa presencia la que él opone a la conciliación tomista entre Razón y Fe, como una presencia no sintetizable por las fuerzas de la razón. Constantemente se hacen conexiones visuales entre la realidad moral de los personajes y los acon-tecimientos empíricos naturales. El pequeño juglar que viaja con su mujer y su hijo pequeño, hombre simple, inofensivo y algo cobarde, que ama intensamente y tiene visiones (ve a la Virgen María, y es capaz de ver a la Muerte jugando ajedrez con el Caballero, mientras que los otros no ven nada), vive inmerso en el sentido de la vida sin la perversi-dad del distanciamiento racional. El propio caballero Block siente una profunda paz interior en el momento en que come fresas silvestres en su compañía, en medio del campo, y musita pensativo y feliz: «No voy a olvidarme de este momento, nosotros comiendo juntos aquí, escuchan-

do música». Pero de ese mundo Block está excluido, y es su razón la que, finalmente, lo perderá.

Lo sobrenatural ha sido tratado en muchos filmes fantásticos, pero de manera aparatosa e insustancial. Algunos textos fílmicos que han presentado lo sobrenatural con sobriedad son antiguos. Podemos recordar el curioso e hipnótico filme de Michael Powell y Emeric Pressburger, *A vida o muerte* (*A matter of life and death – Escalera al cielo*, 1946), en donde, por un error sobrenatural, un aviador (David Niven) que ha caído en picado con su avión en llamas durante la guerra, despierta tendido en una bella playa sin un raspón y sin vestigios del avión que pilotaba. A partir de ahí, un misterioso ángel con acento francés (Marius Goring) se le aparece diciéndole que hubo un error y que él tiene que presentarse de inmediato al Cielo. Pero el aviador se ha enamorado y ahora se rehúsa a morir. Un filme poderoso, sombrío y mágico, en donde lo sobrenatural entra en interacción con necesidades existenciales y morales.

En *El fin de la aventura* (*The end of the affair*, 1955), de Edward Dmytryk, de la que Neil Jordan hizo una adaptación en 1999, la bella Sarah Miles (Deborah Kerr), casada con un pacato funcionario inglés (Peter Cushing), tiene un episodio amoroso con el joven novelista Maurice Bendrix (Van Johnson), con el que comente adulterio en contra de sus principios morales. Durante la Segunda Guerra Mundial, después de un bombardeo en el que Maurice muere, Sarah, llena de amor, pide a Dios que devuelva la vida a su amado, bajo promesa de no volverlo a ver. El milagro acontece, Maurice vuelve de la muerte y ella cumple su promesa de una manera inexplicable para él, hasta que lee la verdad en un diario escrito por ella. Aquí Dios no aparece como una entidad sobrenatural abstracta y lejana, sino con una fuerte presencia, casi erótica, como una especie de amante supremo y exigente, rival de todos los demás. Típico tema del escritor católico Graham Greene, autor del libro original, que muestra el llamado de lo sobrenatural a través de la promesa, la traición y la infidelidad.

El cineasta Lars Von Trier, danés como Kierkegaard, es especialista en fabricar obras desagradables, y es a él a quien le ha tocado, de manera perturbadora, desarrollar en imágenes en *Anticristo* (2009) la parte demoníaca de un sobrenatural inmanente, valga la paradoja, en donde los horrores de la expulsión, lo inhóspito, el desarraigo y la autodestrucción

proviene directamente de fuerzas humanas incontrolables por cualquier tipo de racionalidad o moralidad. Filme con tan sólo dos protagonistas, una pareja que ha perdido recientemente, de manera trágica, a su hijo pequeño (cae por la ventana durante una lluvia de nieve, mientras sus padres practican sexo en la ducha), muestra cómo los dos se encierran en una cabaña aislada en medio del bosque, después de que ella, a través de un sufrimiento insoportable, comienza a mostrar síntomas de fuerte desequilibrio emocional. El marido psicoanalista trata de rescatarla de su infierno, pero no consigue sino hundirse también en el abismo.

El filme hace lo que podría llamarse una genealogía humana del Demonio, surgido de las entrañas mismas del sufrimiento y la culpa insoportables. En medio de la naturaleza (él dice «La naturaleza es la iglesia de Satán»), se dan cuenta de que la naturaleza está dentro de ellos, con todo su poder amenazador. En cierto momento, hablan de las mujeres que fueron quemadas simplemente por ser mujeres, no por ser brujas, pero el marido acaba matando a su mujer —en legítima defensa— y quemándola exactamente por ser mujer, madre descuidada y, sobre todo, lugar de sufrimiento insuperable. En las antípodas de Graham Greene, Von Trier construye conceptos que presuponen, de manera casi jubilosa, la muerte definitiva de Dios, sacando las consecuencias de tal buena nueva, elemento filosófico presente en todos los filmes de este director pero que adquiere aquí, por única vez, una dimensión religiosa, en el sentido de una abertura a un misterio que no anida en el más allá, sino en el fondo mismo del infierno del alma humana.

Ejercicio 4

Bacon, los fisiólogos griegos, Spielberg y los filmes-catástrofe (Las relaciones del ser humano con la naturaleza)

La naturaleza torturada por humanos

Tales nació en Mileto, Grecia, no se sabe exactamente en qué época. Se supone que vivió durante la primera mitad del siglo VI a. C. Parece que no escribió nada. Es considerado el primer filósofo de la historia del pensamiento europeo y, más específicamente, el iniciador de una filosofía de la naturaleza (Físis), cuya idea central es que el principio de todas las cosas es de naturaleza material. Simplicio escribe que «Es tradición que Tales fue el primero que reveló a los griegos la investigación de la naturaleza...». Anaxímenes, discípulo de Anaximandro, debe haber nacido también en Mileto, posiblemente en las primeras décadas del siglo VI a. C., y muerto en las últimas décadas de ese mismo siglo. Como su maestro, también escribió un libro llamado *Sobre la naturaleza* que, según dice Diógenes Laercio, estaba compuesto en lengua jónica, de modo simple y sin adornos, y del cual nos han llegado tan sólo tres fragmentos.

Héraclito nació en Éfeso y vivió en la transición del siglo VI al V a.C. A diferencia de Tales y de otros presocráticos, parece que Heráclito no quiso participar de la actividad pública, llevando una vida solitaria y retraída. Su obra principal también tenía el título de *Sobre la naturaleza*, y estaba escrita, a propósito, en un estilo aforístico, hermético y audaz, lo que le granjeó el sobrenombre de «el Oscuro». Parece que depositó su obra en el templo de Artemisa, para que pudiera ser consultado por unos pocos. De esta obra se conservaron numerosos fragmentos, en los cuales se aprecia claramente que Heráclito, a pesar de no ser estrictamente un «fisiólogo», no abandona del todo la premisa del carácter material del primer principio, al declarar que es el fuego tal principio y que todas las cosas no son más que transformaciones del fuego.

Aristóteles escribió lo siguiente:

La mayor parte de los primeros filósofos creyeron que los principios de todas las cosas se encontraban exclusivamente en el dominio de la materia. Ella es, pues, el principio del que provienen todas las cosas y a partir del cual comienza la generación, y al que finalmente todo se reduce al corromperse [...]. En virtud de estas consideraciones, creyeron que en el fondo no existe ni generación ni corrupción. Ya que esa naturaleza se conserva siempre [...] debe existir una determinada naturaleza (una o más de una) de la que nace todo el resto, mientras ella se conserva. [...] En cuanto al número y carácter de semejante principio, no todos concordaron. Tales, el fundador de este tipo de filosofía, dijo que es el agua (por eso sostenía que la Tierra flotaba sobre el agua); quizá llegara a esta creencia observando que el alimento de todas las cosas es lo húmedo y que el mismo calor nace de él y que de él vive (porque principio es aquello de donde nacen todas las cosas). Pudo haber llegado a esta creencia razonando de esa manera y observando que los gérmenes de todas las cosas tienen naturaleza húmeda y que el agua es la fuente de todo lo húmedo. (Aristóteles, *Metafísica*, Libro I, 983b.)

[...] Anaxímenes y Diógenes sostuvieron que el aire es anterior al agua y lo señalaron como principio de los cuerpos simples. En cambio, para Hipasos de Metaponto y Heráclito de Éfeso el fuego es el principio. Empédocles, que a los principios ya mencionados agregó la tierra como cuarto elemento, aceptó cuatro. (984a).

Pero después de exponer a los fisiólogos, Aristóteles los critica, afirmando que la causa primera de las cosas no puede ser de naturaleza material:

[...] si es cierto que toda generación y toda destrucción tiene lugar a partir de un único principio o de muchos, ¿por qué acontece esto y cuál es la causa? Es obvio que el sustrato por sí mismo no produce sus propios cambios. Quiero decir, por ejemplo, que ni el leño ni el bronce es causa del cambio respectivo; ni el madero produce la cama, ni el bronce la estatua, sino que otra es la causa del cambio. (984a).

La existencia o la producción del bien y de la belleza en los seres no tiene verosímilmente por causa ni el fuego, ni la tierra, ni ningún otro de los elementos, ni es probable que esos filósofos hayan sostenido esa opinión. Por lo demás, sería injusto confiar al azar y a la fortuna asunto tan importante. (984b).

Francis Bacon nació en Londres, en 1561, durante el reinado de Isabel I. Fue llamado el primer filósofo moderno y el último de los antiguos; ocupó en la historia de la filosofía europea una posición semejante a la de Descartes, aunque su formación científica fue muy inferior a la del filósofo francés. El padre de Bacon desempeñaba funciones importantes en la Corte, en tanto que su madre era una mujer de gran cultura. El joven Bacon se interesó vivamente por la diplomacia y la política, pero también mostró gran interés por el progreso de las ciencias. Cuando tenía 12 años, ingresó en el Trinity College de Cambridge, donde permaneció hasta 1573, adquiriendo sólidos conocimientos de filosofía antigua y escolástica. Sintió aversión por la filosofía de Aristóteles, por la esterilidad de su metodología y por el acento en la pura disputa conceptual, sin valor heurístico. Bacon demostraba en esa época un interés mucho mayor por los estudios científicos y técnicos, vinculados con la química, la geología, la agricultura, etc., y manifestó una enorme admiración por los nuevos descubrimientos (la pólvora, la imprenta y la brújula, entre otros).

En 1577 su padre lo envió a París para trabajar junto a un embajador. Comenzó en ese momento su carrera diplomática, en la cual Bacon alcanzaría altos cargos. Regresó a Inglaterra para estudiar Derecho, acabó el curso en 1582, con 21 años, y empezó a ejercer la profesión. Dos años

después fue nombrado diputado del Parlamento inglés. En poco tiempo, recibió el título de Consejero de la Corona. Después de 1593, pasó un largo período dedicado solamente al trabajo intelectual, período en el que escribió sus *Ensayos*. Esta obra mostraba, al mismo tiempo, un estilo refinado, conocimientos sólidos y un gran maquiavelismo político. Esta actitud de extremo pragmatismo fue una constante en las propias actividades políticas de Bacon, que no pareció caracterizarse por su probidad. Buena parte de su ascenso político se debió a la protección del Conde de Essex, pese a lo cual Bacon no dudó en colaborar activamente en favor de su ejecución cuando éste cayó en desgracia ante la Reina Isabel. Después de ese episodio, Bacon no dejó de ascender en los escalones políticos: bajo el reinado de Jaime I (que comenzó en 1603), recibió el título de Sir, se desempeñó como Guarda del Gran Sello y, finalmente, como Canciller. En 1605, Bacon se casó con Alice Barnham.

Su activa vida política no ahogó su interés por la actividad filosófica. Pensaba incesantemente en un monumental proyecto titulado *Instauratio Magna* (La Gran Instauración), que comprendía seis partes, desde una clasificación de las ciencias existentes y la presentación de un nuevo método para la búsqueda de la verdad, hasta ejemplos de aplicación de ese método y la formulación de la nueva filosofía, que se encaminaría a organizar todo lo anterior en un gran sistema. Este ambicioso plan no fue completamente realizado por Bacon. En verdad, el *Novum Organon* comprende la parte referente al método, mientras que otras obras (como *Acerca de la dignidad y el aumento de las ciencias*) se refieren a las otras partes de la *Instauratio*. Con esta obra, Bacon pretendía enterrar a la vieja Escolástica, estéril para descubrir verdades nuevas y hacer progresar a la técnica y al conocimiento. Según Bacon, el recto conocimiento de la naturaleza lleva a la adquisición de un cierto tipo de poder. «Saber es poder» fue el lema que guió sus investigaciones, y que muestra hasta qué punto, para él, la ciencia y la política anduvieron juntas, hasta en la tenebrosa concepción que tenía de la manera en que un científico debía aproximarse a la naturaleza, torturándola, para arrancarle sus secretos.

Bacon llegó a las más elevadas cimas del poder, pero también cayó estrepitosamente. Llegó a tener más de 70 criados a su servicio, que vivían en sus propiedades de Verulam House y York House. Después de un tiempo, Bacon fue acusado de haber recibido sobornos en sus funcio-

nes vinculadas con informes sobre pedidos de autorizaciones comerciales. Él se reconoció culpable, aunque alegó no haber dejado que sus decisiones finales fueran influenciadas por los regalos recibidos. Fue obligado a abandonar todos sus cargos y llegaron a encarcelarlo en la Torre de Londres, de la que fue liberado en pocos días por intervención del Rey. Bacon vio disminuir vertiginosamente su antigua fortuna. Retirado a la vida privada, continuó intensamente su trabajo intelectual, incluyendo la realización de numerosos experimentos, hasta su muerte, ocurrida en el invierno de 1626.

En la historia de la filosofía europea, la noción de naturaleza ha sufrido un vuelco fundamental, desde una visión sacralizada y mitificada, en la cual aparece llena de dioses y de fuerzas vinculadas mágicamente con el mundo humano, o como el principio fundamental de donde todo surge, hasta la moderna visión de la naturaleza, vigente hasta hoy, guiada por la observación sistemática y los métodos experimentales. De alguna manera, ambas visiones de la naturaleza han introducido en ella un elemento controlador: en el primer caso, porque se la vinculaba con algún tipo de realidad «moral»; la naturaleza proporcionaba una esencia a ser realizada, un criterio de logro y de malogro, un punto de referencia a partir del cual se podía juzgar el éxito de un objetivo. En el segundo, porque la naturaleza se plegaba en última instancia a las leyes de la materia, a pesar de su apariencia múltiple y cambiante.

Las modernas técnicas de manipulación de la naturaleza, incluyendo plantas y animales, inauguran un nuevo punto de vista, en el cual la naturaleza se regula por las leyes que los hombres le imponen, a través del control de regularidades empíricas. Los grandes éxitos del método experimental nos convencen de que la naturaleza responde a nuestros interrogantes, se acomoda a nuestras legalidades, y satisface en gran medida las expectativas planteadas por nuestras hipótesis. Aquí se rompe todo vínculo con un plano moral o antropomórfico. Pero, de todas formas, el elemento controlador de la naturaleza se renueva, se replantea ahora sobre bases científicas. Lo que antes los dioses conseguían ahora lo consigue la ciencia: reglar nuestras relaciones con la naturaleza disminuyendo su potencial amenazador.

Bacon daba una enorme importancia a la filosofía de la naturaleza, la consideraba como la base de todas las ciencias, y lamentaba que en Gre-

cia los fisiólogos hubieran sido desplazados por los estudios morales, y que más tarde la religión predominase sobre las investigaciones sobre la naturaleza. Él escribe:

[...] aun en las épocas en que, bien o mal, florecieron el ingenio humano y las letras, la filosofía natural ocupó una parte insignificante de la actividad humana. Y considérese que la filosofía natural debe ser vista como la gran madre de las ciencias. Todas las artes y ciencias, una vez desvinculadas de ella, pueden ser buriladas y acomodadas para el uso, pero no pueden crecer. Es manifiesto que desde el momento en que la fe cristiana fue aceptada y echó raíces en el espíritu humano, la gran mayoría de los mejores ingenios se consagró a la teología... Aun en aquella época en que se la vio florecer al máximo entre los griegos, la filosofía natural corresponde a una pequeña parte, no continua, de tiempo [...]. En los tiempos más antiguos, aquellos que fueron llamados los Siete Sabios, todos ellos, dejando a Tales de lado, se aplicaron a la filosofía moral y a la política. En los tiempos siguientes, después de que Sócrates hizo descender a la filosofía del cielo a la tierra, prevaleció más aún la filosofía moral y más se alejaron los ingenios humanos de la filosofía natural. (Francis Bacon, *Novum Organon*, LXXIX).

Bacon pensaba, como los fisiólogos, que de la naturaleza surgían los primeros principios de las cosas; de alguna manera, su pensamiento es una actualización de aquella vieja intuición, pero ahora vista a la luz del método experimental, y no de una metafísica de la naturaleza. Sin embargo, para que la naturaleza entregue sus secretos al hombre, éste debe obligarla a entrar en sus esquemas, pero siempre siguiendo las tendencias de la propia naturaleza.

El hombre, ministro e intérprete de la naturaleza, hace y entiende tanto cuanto constata, por la observación de los hechos o por el trabajo de la mente, acerca del orden de la naturaleza; no sabe ni puede más que eso. (Ibídem, Libro 1, aforismo 1).

Si alguien se dispone a instaurar y extender el poder y el dominio del género humano sobre el universo, su ambición (si puede ser llamada así) sería, sin duda, la más sabia y la más noble de todas. Pues bien, el imperio del hombre sobre las cosas se apoya únicamente en las artes y las ciencias. La naturaleza no se domina sino obedeciéndola. (Ibídem, CXXIX).

Obras

Fragmentos de los presocráticos: Tales de Mileto, Anaximandro de Mileto, Anaxímenes de Mileto, Pitágoras de Samos, Jenófanes de Colofón, Heráclito de Éfeso, Parménides de Elea, Zenón de Elea, Meliso de Samos, Empédocles de Agrigento, Filolau de Crotona, Arquitas de Tarento, Anaxágoras de Clazomenes, Leucipo de Mileto y Demócrito de Abdera. (Los fisiólogos constituyen una parte del pensamiento presocrático).

Francis Bacon: Ensayos (1597) – *Novum organon* (1620) – *Nova Atlántida* (1627).

Películas monstruosas y catastróficas

Tiburón (*Jaws*, 1975) y *Parque Jurásico* (*Jurassic Park* – *Parque de los dinosaurios*, 1993), de Steven Spielberg. Los terribles derechos de los animales ofendidos.

El cine ha mostrado la naturaleza de las maneras más variadas. Muchas veces ha sido vista bajo su aspecto manso y estético, como en los filmes sublimados del norteamericano James Ivory, o en la insoportablemente bella *Barry Lyndon* (1975), de Stanley Kubrick, o en *El río de la vida* (*And the river runs through it*, 1994), de Robert Redford. Pero la naturaleza ha sido mostrada también en sus aspectos más conflictivos y tremendos. Aquella naturaleza estetizada, presente en los filmes «bonitos» (es difícil imaginar a la princesa Sissy lejos de un parque intensamente verde, lleno de pajarillos y ardillitas) contrasta con la naturaleza violenta, reivindicativa, ofendida y ofensiva, aquella que descarga su fuerza colosal en los que la ignoran o malinterpretan, tal como muestra de manera excesiva — y a menudo mórbida — por el «cine-catástrofe» que comenzó en los años setenta. Obras interesantes por mostrar el descontrol de la naturaleza, el fracaso de los mecanismos de contención de aquello que, a pesar de sometido a leyes científicas, escapa a nuestro control y nos retrotrae inesperadamente a un ámbito de terror religioso: la naturaleza

como problema. No ya principio que cobija, de alguna forma vinculada a nuestros deseos y expectativas. La naturaleza en la que aparentemente podíamos apoyarnos, acaba transformándose en una fuerza extraña y hostil.

Los críticos intelectualizados suelen ver al cine de Steven Spielberg como «superficial», «sensiblero» y «comercial». Pero aun cuando estas apreciaciones no sean del todo falsas, no despojan a las películas de Spielberg de su carácter filosófico. (Recordemos que el concepto-imagen no es una categoría estética, aunque esto no torne irrelevantes a las técnicas del cine). Sí, las películas de Spielberg son leves (aunque no tanto como parecen); pero son también supremas desde el punto de vista visual, por su portentosa capacidad de afectar al ojo humano con lo que parecía imposible de rodar, de captar, no concebible. Esta aguda visión de lo extraordinario está plasmada en la famosa saga de Indiana Jones y sobre todo en aquella memorable escena de *En busca del arca perdida* (*Raiders of the Lost Ark – Los cazadores del arca perdida*, 1981), en la cual Indiana cae por un lado del carruaje que corre a toda velocidad, se aferra al eje inferior y vuelve a subir por el otro lado. Esto parece el símbolo sucinto de todo lo que este pensador «superficial» ha dicho acerca del mundo a través de sus vívidos conceptos visuales: la irrupción de lo imposible en manos de un pequeño ser humano cuya única arma es el ingenio; un imposible realizado por un ser natural que, paradójicamente, se eleva por encima de su naturaleza.

En lo que dicen las películas de Spielberg —y especialmente las dos que nos ocupan, provocativamente convocadas por ser escandalosamente comerciales— se puede ver el conflicto entre una naturaleza-principio, amorosa y aterrorizadora, poética y política, por un lado, y la naturaleza controlada por el método científico, por el otro, la naturaleza baconiana. En esta línea, Spielberg podría ser visto, si no como un auténtico fisiólogo, al menos como alguien preocupado por mostrar las insospechadas consecuencias del desprecio humano por la naturaleza, principio de todas las cosas, en beneficio de una naturaleza entendida única y exclusivamente como objeto de tecnología avanzada y de explotación económica.

Como lo veremos en el próximo Ejercicio (sobre Descartes y la duda), el conocimiento ha podido entenderse como una forma del devo-

rar. Cuando aplicamos nuestras categorías al mundo, en cierto sentido queremos devorarlo, incorporarlo a nuestro soma, digerirlo. (Y cuando no nos gusta algo que leemos, hablamos a veces de un texto «indigesto»). Por el contrario, el cine de Spielberg muestra, de manera elemental, cómo podemos ser digeridos por la naturaleza sin ser conocidos por ella, ser tratados como absolutamente «cualquiera» dentro de una dieta impersonal y, por eso mismo, monstruosa. La naturaleza puede devorarnos sin conocernos, de manera anónima, como el niño devorado por el «tiburón asesino», así llamado tan sólo por injustificada licencia expresiva, totalmente antropomórfica. En vez de mostrar al hombre como sujeto controlador, se le muestra como objeto menesteroso, sometido a fuerzas que le superan, que le transforman en cosa (en alimento, en residuo), lo que, a primera vista, parecería todo lo contrario de la relación del humano con la naturaleza idealizada por Bacon. El tiburón tiene la irritante cualidad de ser una fuerza definidora que no nos interroga, que surge del agua tan sólo para devorar (es definido por Hooper (Richard Dreyfuss) como «una máquina de devorar y de hacer nuevos tiburones»), una fuerza que ignora portentosamente todos nuestros valores, nuestros sentimientos más caros, la solemne impostura de nuestra Cultura Superior. Somos bárbaramente nivelados por la naturaleza, transformados en alimento, pisoteados y comprimidos a pesar de siglos de civilización, elegidos para la extinción a pesar de todos nuestros aparentes progresos espirituales.

La mal llamada «lucha contra la naturaleza» no sigue una lógica sujeto-objeto, como si la naturaleza fuera una fuerza externa y objetiva contra la que luchamos de manera frontal y nítida. En varias obras de Spielberg (especialmente las pertenecientes a lo que llamo su «cine animal») el conflicto con la naturaleza está mediatizado estrictamente por los dramas humanos; a pesar de su tan declamada «superficialidad», naturaleza y humanidad están, en los filmes de Spielberg, como proyectados una en otra de maneras nada lineales. El conflicto con la naturaleza es siempre conflicto de los seres humanos entre sí, y el «tiburón asesino», en verdad, podría verse como una prolongación excesiva de todo lo que ya no funcionaba en las relaciones humanas. Esto se ve claramente en *Tiburón*, en la pequeña población de Amity Island, en donde se desarrolla la trama. En realidad, el tiburón (como los pájaros de Hitch-

cock en Bodega Bay) pone en funcionamiento los conflictos que ya estaban presentes antes de su llegada: la desprotección de la naturaleza, la mala conciencia hacia ella, el consumismo turístico de los valores, la falsa solidaridad, el falso coraje, relaciones destruidas antes de que el tiburón llegue para consumir la destrucción de manera literal e insoslayable. Tal vez el tiburón muestra cómo, a través de la naturaleza ofendida (concebida como mero objeto de explotación), los hombres acaban devorándose entre sí, exterminados por sus propias limitaciones, por su ignorancia, pero también por sus conocimientos, cuando son desmedidos e imprudentes.

La simbólica spielbergiana ha mostrado esto claramente en las dos películas que nos ocupan, y en las cuales la naturaleza (el tiburón, los dinosaurios) devora al autosuficiente, al seguro de sí, al deportista frívolo, al baconiano explotador de la naturaleza. Como el cine hace afirmaciones, hay algo que Spielberg quiere decir sobre la relación hombre-naturaleza a través de estos personajes. El interés filosófico del cine de Spielberg (como siempre oímos: tan elemental, tan superficial, tan comercial) consiste en lo que él es capaz de decir sobre la relación del humano con la naturaleza en esa doble dimensión de «principio» (como en los fisiólogos griegos) y de «objeto manipulable» (como en Bacon), naturaleza simbolizada principalmente por animales que se vuelven salvajes e incontenibles contra ese extraño animal bípedo, tan poco racional, que los saca de su modorra mansa, de su total concordancia con el agua, la flora y el aire, y los transforma en las fieras salvajes que no eran.

Algunos de las principales producciones de Spielberg son con animales, pero no deberíamos decir películas «de monstruos». Deberíamos recordar la respuesta del doctor Alan Grant (Sam Neill), especialista en excavaciones arqueológicas, a la niña que ha gritado: «¡Cuidado! ¡Van a atraer al monstruo!»; y él replica: «No es un monstruo, es un animal». En *Tiburón*, el oceanógrafo Hooper dice que el así llamado «tiburón asesino» es en verdad una máquina maravillosa, un milagro biológico, un verdadero portento. Ellos, el doctor Grant y Hooper, son científicos que aún no se han dejado «baconizar», que todavía consiguen maravillarse delante de aquello que causa horror o despierta codicia en otros. El jefe de Policía Brody (Roy Scheider), aunque no es hombre de ciencia,

también mantiene una actitud humilde y temerosa hacia el tiburón-naturaleza.

En realidad, el tema fundamental de toda la filosofía visual de Spielberg (pero de la cual, posiblemente, él no tiene ni la menor idea) es el problema del Otro y las dificultades para reconocerlo como Otro. Precisamente la lección que los niños de E. T. le enseñan a los adultos, y que es, posiblemente, el problema fundamental de la ética.

En el caso de los filmes que comentamos, el otro es, al menos explícitamente, una fuerza de la naturaleza, pero que propicia una reflexión acerca de la «otredad» del otro como la extrañeza de un humano también frente a lo humano. La «monstruosidad» del tiburón (así como la de E.T.) no es dada objetivamente, sino construida como el efecto distorsionante de una visión del mundo que transforma al otro —a lo otro, a lo que no se entiende ni puede ser asimilado— en «monstruo». El tema del otro está tematizado por Spielberg en varios de sus películas: en *Encuentros en la tercera fase* (*Close Encounters of the Third Kind – Encuentros cercanos del tercer tipo*), y en las dedicadas más específicamente a animales humanos —como *El color púrpura*, *El Imperio del sol* y *La lista de Schindler*— sólo que, en estos casos, la «otredad del otro» no está representada por animales grandes y feroces, sino por negros, enemigos y judíos. Se podría generalizar la frase del doctor Grant en *Parque Jurásico* y decir: «No es un monstruo, es un negro», «No es un monstruo, es un judío» (¿Y también: «No es un monstruo, es un nazi»? ¿Hay límites para la tolerancia hacia la «otredad del otro»?)

En este sentido, el cine de Spielberg no tiene nada de «humanista»; en él los humanos se muestran como un tipo peculiar de animal, no particularmente valioso, que mantiene una relación difícil con el resto de la naturaleza, como un bicho entre bichos. Con ningún atributo demasiado excepcional, y lo que resulta excepcional no es bueno. El tiburón acaba muerto, pero los dinosaurios no, ellos consiguen expulsar a los humanos del parque, como los pájaros de Hitchcock expulsan a los habitantes de Bodega Bay. Se trata de eventualidades, de luchas entre grandes animales: unos ganan, otros pierden. El animal humano gana algunas luchas, pierde otras. En el cine de Spielberg no hay, pues, ningún humanismo triunfante, y tal vez eso ofrezca una explicación de cierta condi-

ción de rechazado y de maldito, dentro de su propio país, que Spielberg tuvo que soportar, al menos hasta *La lista de Schindler*.

Hace falta tener la perversidad imaginativa de un niño (sobre todo, la de un niño pequeño) para darse cuenta de que el tiburón no es, verdaderamente, un tiburón (como los pájaros de Hitchcock tampoco son realmente pájaros). Los niños perciben, de inmediato, que el tiburón de la película no es un tiburón, en tanto que los adultos piensan que sí, que es un tiburón, y por eso los adultos se asustan mientras que los niños ríen y gritan como parte de un juego. (Algo que muchos padres dijeron sobre *Pesadilla antes de navidad* [*The Nightmare before Christmas*, 1993], de Henry Selick-Tim Burton). Sobre todo, se interesan por la sangre de las víctimas y adoran ponerse nerviosos al ver cuerpos descuartizados. La fuerza descomunal de una naturaleza herida podría haber sido representada por cualquier otro animal, y sería lo mismo. El tiburón es simplemente esa naturaleza con la que el humano mantiene una relación de mala conciencia, con la que se complace en jugar con descuido, naturaleza que acaba vengándose sangrientamente, pero con una sangre al fin de cuentas inocente, mucho más inocente que la del agresor.

El tiburón es finalmente destruido, pero no de cualquier forma. La manera del arrogante Quint (Robert Shaw) fracasa, no es la adecuada. Quint es devorado. Él es el concepto-imagen de «la soberbia autosuficiente delante de la naturaleza». En los textos visuales de Spielberg, estos entes son siempre destruidos por su moralismo visual. Hace que la naturaleza se burle de ellos y los devore. Alguien tal vez diría: Quint podría haber matado al tiburón, así como mató a muchos otros antes. Pero Quint admite, en cierto momento, que nunca antes había visto un tiburón tan grande. Es como si la naturaleza esperase su mejor momento, enviase un emisario mayor y más astuto para acabar con algunas de las más resistentes soberbias del animal humano, particularmente peligrosas. Quint es, ciertamente, una especie de monstruo, con su casa literalmente adornada por quijadas de tiburones. Es un peligro que debe ser eliminado, y que la naturaleza elimina utilizando un tiburón más grande que los habituales, y que sorprende a Quint. Claro que él podría haber matado al tiburón, pero un pensador (aun inconsciente de sí mismo) elige cuidadosamente sus tesis, sus soportes afectivos, y este Quint de-

rrotado dice algo filosóficamente universal, representa una actitud posible ante la naturaleza, y es esa actitud —y no, estrictamente, el señor Quint— lo que es rechazado a través de los argumentos visuales de Spielberg. Alguien familiarizado con ellos ya tendría que saber, al inicio de la película, que Quint jamás podría matar al tiburón; su actitud estaba condenada de antemano, porque él no es una persona real, sino un concepto, precisamente un concepto-imagen, un particular apuntado hacia un universal.

Hooper y Brody son conceptos-imagen de «respeto y temor delante de la naturaleza», pero sin renunciar a una visión científica. La ciencia es aceptada como un procedimiento racional plausible. En verdad, pueden aún ser buenos baconianos (lo que Quint no era), al entender que se vence a la naturaleza tan sólo entendiéndola. Pero hay otras virtudes en esos dos científicos, tal vez no presentes en los textos de Bacon: la perspicacia elemental, el sentido común y las pequeñas cualidades humanas continúan siendo indispensables. Brody destruye al tiburón metiéndole un explosivo en la boca y dándole un tiro después, un simple y certero tiro de rifle, un arma común, anticuado, no electrónico, no automático, inteligentemente usado, y usado por el único no profesional del grupo.

Así, en las películas de Spielberg hay dos tipos de científicos; unos son científicos de la naturaleza-principio, filósofos que representan el ideario del propio Spielberg: el doctor Ian Malcolm (Jeff Goldblum) y los paleontólogos Grant y la doctora Sattler (Laura Dern) de *Parque Jurásico*, el oceanógrafo Hooper de *Tiburón*, el doctor Lacombe (François Truffaut) de *Encuentros en la tercera fase*, y hasta el propio Indiana Jones (Harrison Ford), de la serie iniciada con *En busca del arca perdida*, que también es profesor (¡aunque muy poco académico!) Ellos no aman a la naturaleza, pero la respetan y sienten una curiosidad reverencial hacia ella, no puramente manipuladora (presocrática). Los otros son, en cambio, los científicos de la naturaleza-objeto, que toman de Bacon el estar dispuestos a «torturar a la naturaleza para arrancarle sus secretos». Esos científicos son, por ejemplo, el millonario John Hammond (Richard Attenborough) de *Parque Jurásico* aquéllos que capturan al E. T. para someterlo a experimentos científicos, yendo al extremo de las posibilidades científicas o de la explotación económica. También Donald,

el abogado de *Parque Jurásico*, el gobernador de *Tiburón*, Mr. Vaughn (Murray Hamilton). A éstos, Spielberg generalmente los hace morir devorados por la naturaleza, por animales o tornados, en una actitud típica de crueldad infantil: imaginar que los que odiamos mueren de maneras horribles.

Vale la pena recordar el encuentro de estos dos tipos de actitudes ante la naturaleza en *Jurassic Park*. Cuando es informado de que los dinosaurios criados en la isla de Hammond son solamente hembras, para impedir la reproducción descontrolada, el doctor Malcolm comenta:

John, ese tipo de control es imposible. La teoría de la evolución nos enseñó que la vida no puede ser contenida. La vida se libera, cruza fronteras, rompe barreras. Dolorosa o peligrosamente, mas es así. La vida siempre encuentra un medio.

Y más tarde, durante el almuerzo en el que el abogado y Hammond planean alegre y despreocupadamente la explotación comercial del Parque, Malcolm insiste:

La falta de humildad delante de la naturaleza que percibo aquí, me deja impactado. ¿No ve el peligro intrínseco de lo que está haciendo? Usa el poder de la genética como un hijo usaría el revólver del padre. No precisó de disciplina para obtener ese poder científico. Simplemente leyó lo que otros escribieron y dio el paso inicial. No adquirió el conocimiento, por tanto, no se considera responsable. Se apoyó en los hombros de genios para hacer alguna cosa rápida. Antes de saber de qué se trataba, le puso una patente, lo envolvió en una caja de plástico, y ahora lo vende. Sólo les preocupó si podían hacerlo, no si debían hacerlo. Los dinosaurios tuvieron su oportunidad, la naturaleza los eligió para extinción. [Y el doctor Hammond responde] No entiendo esa actitud, especialmente por parte de un científico. ¿Cómo podemos dejar de actuar delante de un descubrimiento? ¿Bacon contra los fisiólogos?

Pero tanto *Tiburón* como *Jurassic Park* hacen sentir que, a pesar de los ordenadores y la alta tecnología, los humanos estamos siempre prontos para caer, de un segundo a otro, en una situación absolutamente primaria, de pura sobrevivencia, en donde no valen de nada nuestras altas tecnologías sino nuestra astucia más primitiva, la velocidad de nuestras

piernas y la argucia de nuestra inteligencia práctica. (Esto se muestra magníficamente en el Parque Jurásico sin energía eléctrica; esta situación primitiva, que desactiva todo aquello a lo que estamos acostumbrados, nos deja abandonados en territorio extraño y sin mediaciones). Es curioso que Hollywood haya sido siempre indiferente al cine naturalista de Spielberg, como si ese curioso cine animal fuera visto como subversivo, mientras que fue premiado, finalmente (después de fracasos rotundos como *El color púrpura*) por uno de sus filmes aparentemente más «social», *La lista de Schindler*, una película que sustituye a los animales no humanos por animales humanos no menos enardecidos y dañinos. ¿Será que esta película no muestra animales, sino la animalidad en la peor de sus expresiones? Esto podría constituir una desvirtuación profunda de la filosofía spielbergiana de lo animal, pues ésta aparecía —en el Cine Animal— como fuerza natural inocente, aun en su pavorosa destructividad. Llamar «animalesca» a la conducta nazi, ¿no es otra prueba de nuestra falsa conciencia delante de los animales?



En los llamados «filmes-catástrofe» se pueden estudiar las relaciones de los humanos con los elementos primordiales de los fisiólogos griegos —el agua, el fuego, el aire, la tierra— cuando ellos escapan inesperadamente del control humano, frágil y provisorio, escondido detrás de una falsa solidez. Se trata de filmes que enfocan «situaciones-límite» (en la expresión del filósofo alemán Karl Jaspers), o de calamidades de dimensiones tales que permiten que las relaciones del hombre con la naturaleza puedan estudiarse con mayor agudeza, en la medida en que ellas quedan habitualmente disimuladas u ocultas en las situaciones cotidianas, con los elementos dentro de sus cauces. Cada elemento perturbador muestra un aspecto específico de la fragilidad humana, señala una posible manera de morir, o de ser mortalmente afectado por la naturaleza.

Veamos, por ejemplo, nuestra relación cotidiana con el agua; la usamos para beber, para asearnos, para cocinar nuestros alimentos, para divertirnos (nos zambullimos, nos lavamos, transitamos por ella, la hendimos con remos), para ornamentar (construcción de lagos artificiales, cascadas

en jardines). En todos estos usos, el agua aparece funcionalizada, sometida a nuestros designios baconianos. Los filmes-catástrofe «acuáticos», como, por ejemplo, *La aventura del Poseidón* (Ronald Neame, 1972), muestran lo que ocurre cuando el agua escapa de los límites a los que el hombre habitualmente la somete. En esos casos, el agua, como representante ocasional de la naturaleza, reivindica los espacios que le fueron robados, lo invade todo, ahoga, ofende, mata. El agua-objeto desaparece, el agua-principio de todas las cosas vuelve por sus fueros, trata de reivindicar lo que siempre fue suyo, invadiendo aquello que el aparente dominio humano asfixia e impide, dentro de la tranquilizadora regularidad de lo cotidiano.

En *Waterworld* (1996), de Kevin Reynolds, se presenta un mundo en donde el agua invadió el resto del mundo (siendo ya mayoritaria en nuestro mundo actual), en donde no existe más tierra firme y las personas viven en barcas condenadas a un curioso y forzado nomadismo. Los mercados y demás comercios de abastecimiento también se mantienen forzosamente sobre el agua. Lo curioso y perturbador es que, como consecuencia del fenómeno —la desaparición de la tierra y el total dominio territorial del agua— los humanos regresaron rápidamente a estado de barbarie, de luchas, tiranías, saqueos, comercio desleal y dominio del más fuerte. La representación del nuevo estado de cosas es Deacon (Dennis Hopper), que controla todo el combustible del planeta y se traslada de un lado a otro, sin rumbo demasiado preciso (pero hablando a las masas como líder carismático), en un enorme barco de apariencia fantasmal. La película fue un fracaso rotundo y las críticas fueron devastadoras, pero nada de eso afecta la riqueza filosófica del filme, si las tesis del presente libro son sustentables.

La figura central es Mariner (interpretado por Kevin Kostner, también productor del filme e improvisado director, después del «naufragio» del proyecto), un mutante en quien las características humanas se mezclan con las de animal acuático, lo que le permite nadar como un pez, respirar libremente bajo el agua y sobrevivir de manera eficiente en un mundo húmedo y sin bordes. El fracaso del filme parece provenir, en parte, de las dificultades de ver a Mariner como un héroe, que enfrente —como todos lo esperan— al siniestro —y al mismo tiempo ridículo— tiranuelo Deacon, que parece representar todas las miserias y

asperezas del nuevo mundo. Pero Mariner es neurótico, callado, egoísta, sin ideales, duro, adusto, algo cruel y orgulosamente autosuficiente. A pesar de su indudable valor y destreza física, no conseguimos identificarnos con él (¿cómo podríamos?), sino verlo, a lo sumo, como un exitoso superviviente.

La película muestra cómo la invasión del agua produce un generalizado adormecimiento normativo. Los dos lados luchan, pero no saben bien por qué ni en nombre de qué. Tal vez para mostrar las irrefrenables tendencias religiosas del ser humano, ahora todos sueñan y colocan como ideal una mítica Tierra Seca (Dry Land), que nunca nadie vio pero en la que es necesario creer. En particular, Deacon piensa que la mancha redonda en la espalda de la pequeña Enola es, en realidad, un mapa hacia la mítica Tierra Seca, y el secuestro de la pequeña y su rescate por parte de Mariner componen el frágil nudo de la historia. Pero en este mundo mojado, en donde los valores éticos zozobraron en el gran naufragio universal, la niña es sucesivamente secuestrada y rescatada en nombre de valores que resulta difícil definir.

El anhelo por Tierra Seca muestra de alguna forma el mecanismo mediante el cual los humanos construyen mitos y creencias a partir de sus carencias más insoportables. En nuestro mundo seco, la muerte representa la carencia fundamental, la falta que nos constituye. En el mundo imaginado por Reynolds/Costner, parece que los seres humanos disminuyeron, por la fuerza de las circunstancias, el nivel de exigencias de sus fantasías salvadoras: anhelan, simplemente, poner los pies en tierra firme sin sentir el fatigante y angustioso vaivén de las barcas. «No hemos nacido para andar sobre el agua; hemos nacido para andar», manifiesta en cierto momento la madre de la niña del mapa. El Paraíso parece ser, en todo caso, la estricta saturación de todas nuestras carencias primordiales: en un mundo húmedo, la Tierra Firme se torna divina y la tesis de Tales pierde vigencia.

En efecto, la tesis de que el agua es lo primordial era interesante en un mundo en donde eso no era literalmente verdadero, tan estruendosamente evidente, en donde el principio acuático ofrecía formas diversas de manifestación, incluso formas terrestres aparentemente sólidas que, no obstante, consistirían, en última instancia, en agua. Cuando el agua lo cubre todo, el Principio parece realizarse (tal vez lo peor que puede ocu-

rrirle a un principio), y en esa estricta medida deja de funcionar como principio-guía, como esencia primordial de todas las cosas. Lo ideal ahora es, precisamente, todo lo contrario: tierra seca y firme. Si esta película sugiere, a través de su perturbadora metáfora, que todo lo anterior será borrado y que el mundo tendrá una nueva oportunidad de comenzar, los primeros filósofos (los nuevos «presocráticos») tal vez postulen la Tierra Seca como principio físico primordial de todas las cosas. En determinado momento alguien recuerda que, después de todo, el mundo seco comenzó con un diluvio universal. ¿Habrá sido el mundo, hasta ahora, un calamitoso error que es preciso borrar (por ejemplo, con agua) y recomenzarlo en nuevas bases?

Aquella familiaridad antes mencionada con el agua se reproduce totalmente en el caso del fuego: lo utilizamos para cocinar alimentos, para calentarnos, para hacer señales providenciales que puedan ayudarnos, para adornar y para eliminar residuos que nos harían daño. Así, el fuego se nos aparece, en la cotidianidad, como algo «bueno». Pero la naturaleza no tiene moralidad, el fuego parece «bueno» siempre y cuando se mantenga en sus cauces, como el agua de Tales, ¡dentro de límites morales. Fuera de ellos (como muestra la terrible película de John Guillermin, *El coloso en llamas* [*The towering inferno*, 1974]), el fuego es devorador; sin control, lo reduciría todo a cenizas, incluyendo al soberbio animal humano, tan combustible como cualquier otro objeto. «Este mundo, el mismo para todos, no lo hizo ningún dios, ni ningún hombre. Era y es y será un fuego siempre vivo, encendiéndose en medidas y apagándose en medidas», escribió Heráclito.

Otro filme sobre el Fuego —que no es, estrictamente, un «filme-catástrofe»— es *Cortina de fuego* (*Backdraft*, 1990), de Ron Howard. Pero aquí los motivos naturales y los humanos se entremezclan de maneras interesantes y matizadas. Brian (William Baldwin) y Stephen McCaffrey (Kurt Russell) son hijos de un competente bombero que muere durante un incendio. Esa muerte traumática es presenciada por el hijo más pequeño, Brian. Pasado un tiempo, ambos hijos se han transformado también en bomberos. Pero, tal como ocurría en la infancia, Stephen es competente y valeroso, en tanto que el joven Brian es vacilante y aturrido. Brian asume la profesión de bombero como una especie de «desafío», pero no queda claro contra quién quiere probar que es «buen bom-

bero», y para quién podría servir tal «prueba». Astutamente, el director Howard hace que el mismo actor, Kurt Russell, desempeñe tanto el (breve) papel del padre muerto, al comienzo del filme, y el papel del hermano mayor. En realidad, para Brian, el hermano ha ocupado el lugar del padre (se pone furioso en el momento en que Stephen, tratando de consolar a Brian por un mal desempeño en un incendio, comenta: «Las personas son como son; yo soy como era nuestro padre, pero no todos pueden ser iguales», afirmación que, lejos de ser consoladora, se manifiesta, para Brian, como una distribución terriblemente agresiva de identidades). El Fuego es, entonces, el marco de referencia de un conflicto primordial entre hermanos, que viven a la sombra de la imagen opresiva del padre muerto.

Pero los dos hermanos no están, por eso mismo, en condiciones de representar la autoconciencia filosófica del filme — más específicamente, la filosofía del fuego — ya que están demasiado envueltos en su terrible simbología, de una manera vital y carente de distanciamiento. Esa autoconciencia queda a cargo del Inspector Dom Ringale (Robert De Niro), que se ocupa de investigar la posible premeditación culposa de los incendios, sobre todo de los que resultan en muertes trágicas, y de un curioso pirómano, Ronald Bartel (Donald Sutherland), que en su demencia parece saberlo todo sobre el fuego, al que llama, sintomáticamente, «el Animal». Ringale ha dicho a Brian, en un momento del filme: «El fuego es una cosa viva: respira, come y odia. Para poder ganarle, hay que pensar como él. El fuego no se mueve según las leyes de los fluidos combustibles, sino porque quiere. Hay que amarlo un poco, como Ronald». El fuego parece, así, establecer una relación personal con los humanos en el ámbito de lo viviente, y parece funcionar como un test de personalidad. El fuego, además de respirar, comer y odiar, también define.

Cuando se descubre que, en verdad, los incendios han sido provocados, se podría pensar que la naturaleza pasa a un segundo plano. Pero el fuego también puede funcionar como metáfora de las relaciones infernales entre humanos. A través del fuego, el corrupto político Marty Swayzak (J. T. Walsh) intenta alcanzar sus objetivos, tratando de poner la naturaleza (al fuego) de su lado. Pero para poder hacerlo debe, baconianamente, conocer sus invariables leyes. Así se lo dice Ronald a Brian, en la prisión donde permanece por haber quemado a decenas de personas:

«¿Cómo consigue [el asesino] hablar con el fuego? Debe tratarse de alguien a quien el fuego no le gusta, porque le impide que juegue libremente», en alusión a los incendios provocados, controlados por sustancias químicas, que los convierte en simples armas para eliminar personas, pero sin que el fuego pueda extenderse por doquier, como le gustaría poder hacer, «por su propia naturaleza». A su manera, este criminal comprende y venera a la naturaleza.

El más terrible de los elementos, sin embargo, parece ser el principio de Anaxímenes, el aire, por ser éste el principio vital por excelencia, aquel que utilizamos absolutamente en todo momento de nuestras vidas (y no sólo eventualmente, como el agua o el fuego), aquel que parecería más absolutamente confiable. La cotidianidad del aire parece mucho más tranquilizadora que la del agua y el fuego. ¿Cómo podría llegar una amenaza de nuestro mero respirar? Pero cuando el viento mueve al aire de determinadas formas, cuando el aire se enrarece y envenena, cuando la atmósfera se contamina, cuando se transforma en huracán o tornado, la naturaleza se pone frontalmente en contra de nosotros y nos mata, paradójicamente, a través del principio «vital» por excelencia. En realidad, en todos los casos, un elemento «amigo» se transforma en fuerza mortífera: lo que era principio de vida se transforma en principio de muerte.

Filmes que tratan del descontrol del aire son *Hurricane* (1979), de Jan Troell, remake del filme homónimo de John Ford de 1937, y *Twister* (1996) de Jan de Bont. En esta película, también las pasiones y conflictos humanos se entretajan con el fenómeno natural, enlazadas por un vínculo devastador. Dos meteorólogos especializados en tornados, Bill y Jo Harding, están en proceso de separación, después de haber vivido y trabajado juntos durante varios años. Él, incluso, ya está con otra mujer, Melissa, una psiquiatra siempre asediada por las llamadas telefónicas de sus pacientes angustiados, y con la que Bill llega al campamento de meteorología tan sólo para arreglar con su ex mujer los detalles de la separación.

La cuestión está planteada: hay una separación y la señal manifiesta de una «nueva vida», pero que depende de la cancelación simbólica de la anterior. Pero Jo parece estar más ocupada con sus máquinas y sus radares que con los documentos del divorcio. En verdad, ella —como Bill y el resto del equipo— es una fanática por el asunto, una investigadora de

primer nivel que vive completamente abocada a la tarea, casi suicida, de tratar de colocar dentro de un tornado un aparato electrónico, compuesto de pequeños sensores, que permitirá estudiar la lógica interna del fenómeno mediante un ordenador, para prevenirlos con más anticipación y poder salvar más vidas. Todos son profesionales completamente abortos en esa cuestión, y cuando un enorme tornado es anunciado, en lugar de aterrorizarse o tratar de protegerse, corren en su dirección gritando de entusiasmo y curiosidad científica, sintiendo un placer especial, intelectual y sensible, como si el tornado fuera una especie de hermoso animal con el que se puede, al mismo tiempo, jugar, asustarse y probar las propias fuerzas cognitivas.

En este filme —no casualmente producido por Spielberg— aparecen algunos conceptos-imagen que ya habían aparecido en los filmes anteriores: Jonas Miller presenta la misma mentalidad de algunos personajes de Spielberg ya citados, el interés económico y promocional de la cuestión, y no la curiosidad científica ni, mucho menos, la actitud reverencial. Como corresponde a las exigencias del moralismo spielbergiano, Jonas será succionado por el tornado y enviado al mismísimo infierno, junto con el abogado Donald de *Parque Jurásico* y el pobre Quint de *Tiburón*, muertos todos ellos en virtud de la misma estructura conceptual. Las actitudes individuales de Bill, Jo y el resto del equipo son las mismas que las de los «buenos científicos» de Spielberg: tecnología y respeto, ciencia y sacralidad, ausencia de soberbia, sabiduría temerosa y admirativa. Pero hay un concepto-imagen novedoso en este filme, lo que se podría enunciar como «unión a través de la naturaleza», concepto desarrollado en la relación Bill/Jo. Desde el punto de vista social, ellos están de hecho separados, y en el plano consciente manifiestan querer separarse. Pero en contacto con la inmensidad del fenómeno natural, y de la ansiedad de ambos —no exenta de sadismo— por tornados cada vez más grandes y devastadores, Bill y Jo están unidos por una fuerza descomunal de la que no eran conscientes. Cuando Bill aparece con la intención de hablar de papeles de divorcio, Jo no reconoce la seriedad de la cuestión, responde con evasivas, saluda con ironía a la nueva novia de Bill, a la que jamás consigue ver como auténtica rival, en cuanto recibe las últimas noticias de lo que realmente le interesa, el tornado que se aproxima devastadoramente.

Cuando el fenómeno natural estalla, todos los planes y proyectos humanos pasan a un segundo plano; la naturaleza se impone con una violencia incontenible, con la fuerza de los mejores argumentos. Melissa es excluida de la unión que pretendía consumir con Bill. Las llamadas telefónicas de sus pacientes, contando sus pequeños problemas afectivos, resultan grotescos al lado de la sublime imponencia de la naturaleza, de la presencia majestuosa del tornado. Esta terrible capacidad de la naturaleza de relegar a un segundo plano lo que parecía tan importante y atemorizante, está mostrada en el momento en que el tornado destruye la pantalla de un *drive-in* donde se está proyectando la famosa escena de *Shining* en la cual Jack Nicholson destruye la puerta con un hacha para matar a su mujer, acto cuyo supuesto «terror» pasa a un humillante segundo plano en medio de horrores mucho peores.

Melissa es la única que se aterroriza delante del fenómeno y está convencida de estar rodeada de locos y suicidas; jamás consigue entrar en todo aquello, siendo tan sólo su víctima lateral y previsible. Viendo la relación estrecha e indestructible de Bill con Jo, Melissa sabe que está para siempre excluida de todo eso, de una relación hombre/naturaleza a la que jamás conseguirá acceder («No puedo competir con eso. Nunca lo conseguiré»). Ella representa, en verdad, otro concepto de la relación de humanos con fuerzas naturales: ni la soberbia, ni la actitud científica, ni la actitud sagrada: pura y simplemente la autoexclusión, alguien totalmente definido por categorías sociales, que nunca intentará remar en un río bravo o matar un tiburón en alta mar, alguien que conoce su fragilidad, que sabe que la naturaleza es peligrosa y que no muestra el menor interés en desafiarla.

La unión de Jo y Bill es tan bárbara e inocente como el propio tornado que, a pesar de su insondable violencia, siempre les perdona la vida después de acariciarlos. El aire continúa, así, como principio de vida, al menos para aquellos que no se aterrorizan ante sus movimientos majestuosos. El momento en que ambos están literalmente «dentro» del tornado es como una especie de ceremonia de casamiento, como una imposición que rompe drásticamente con cualquier convención social anterior. Enfrentando tornados cada vez mayores y amenazadores, asumiendo juntos la peligrosa y casi imposible misión de hacerlos entrar dentro de un sistema electrónico, Bill y Jo van reencontrándose sin que

sea necesario decirse una palabra, a la vez que la otra mujer se marcha, derrotada.

A pesar de la propaganda («El lado terrorífico de la naturaleza»), *Twister* es la película que mejor muestra su lado unificador, armonizador o cohesionador. Los amigos que tratan de dominar al río (en *Deliverance*, de John Boorman) son, por el contrario, separados por la naturaleza y totalmente destruidos por ella. Cuando Bobby Tripple se despide al final de Ed Gentry después de haber vivido toda la pesadilla, le dice: «Creo que prefiero no verlo por algún tiempo», y Ed comprende perfectamente, y siente lo mismo. La experiencia con la naturaleza masacró la relación humana. En el filme de Spielberg, los cazadores del tiburón estaban unidos por la aventura y el interés común. Quint, en particular, no es alguien de quien se pueda ser amigo. Brody y Hooper discutían mucho con él en tierra y continúan discutiendo en alta mar, y al final, cuando Quint ya ha sido devorado por el tiburón, y Hooper pregunta: «¿Y Quint?», Brody —que lo ha visto morir de manera horrible— responde, sonriendo, y sin ninguna emoción: «No». El aprecio que sentían Brody y Hooper uno por el otro no se altera ni se intensifica durante la cacería, y el grupo de *Parque Jurásico* es aun más desapegado y heterogéneo.

Los dinosaurios terminan triunfantes (consiguen dominar el parque y expulsar a los humanos) y el tiburón es destruido. El triunfo de los dinosaurios conceptualizaba en imágenes la impotencia de la alta tecnología delante de las fuerzas de la naturaleza, y la muerte del tiburón mostraba el triunfo del pequeño ingenio humano en detrimento de esa tecnología. Pero el tornado no derrota ni es ni derrotado, él simplemente queda más a merced del control científico que antes, pero continúa amenazador. Una especie de renovación de una relación marcada por el peligro, el respeto y la curiosidad. Los tornados son invencibles, pero los humanos no fueron derrotados por ellos. La máquina dentro del tornado no pretende destruirlo, sino aprender mejor su funcionamiento, para protegerse de él sin eliminarlo, para planificar una mejor convivencia futura. *Twister* muestra, de mejor manera que los otros filmes, esa necesidad de combinar de manera racional el control baconiano de la naturaleza con la actitud reverencial y humilde, en la medida en que ninguno de los antagonistas ha precisado ser destruido para que una mejor armonía entre seres naturales pueda acontecer.

El filósofo que agregó la tierra a los otros principios fue —según dice Aristóteles— Empédocles de Agrigento. Películas como *San Francisco* (W. S. Van Dyke, 1936) y *Terremoto* (1974), de Mark Robson, colocan la tragedia implícita en este principio primordial. La tierra misma se mueve, despedaza, deja de ofrecer la aparente seguridad que parecía caracterizarla. Quiere decir que, aun encontrando tierra firme, el peligro del descontrol de la naturaleza permanece. No parece haber escapatoria. Todo se mueve.

Construcción de un concepto: insostenible fragilidad de los relatos. (Un barco demasiado pequeño)



Aproximación. *Tiburón*.
(Steven Spielberg, EE. UU., 1975)

Hasta en un filme comercial de catástrofe existe un momento intimista. El sheriff Brodie, el cazador de tiburones Quint y el pequeño oceanógrafo Hooper se han lanzado al mar para tratar de matar al tiburón que asola las playas de la ciudadela Amity Island. Después del primer encuentro con el tiburón, cae la noche en medio del mar y los tres están dentro de la pequeña embarcación de Quint, a luz del farol, sentados alrededor de una mesa los dos últimos, un poco más apartado el primero, más cerca de la cámara. No tienen otra cosa que hacer sino esperar. En primer plano, Brodie se mira preocupado una herida y Quint, más

atrás, le dice que no se preocupe, que eso no será permanente; después le pregunta si quiere ver algo permanente, y les muestra entonces un diente quebrado en una lucha de boxeo y un chichón enorme en la cabeza, que pide a Hooper que toque; Hooper dice que le gana, se sube el pantalón y le muestra una mordida de anguila en medio de la pierna; en tono de competición bromista, Quint responde mostrando su brazo quebrado por un chino en un pulso; a esto, Hooper le muestra una herida provocada por la coleda de un pez zorro. La cámara muestra a Brodie, aún más alejado de los otros dos, mirando tristemente la única marca de su cuerpo, la de su operación de apéndice, y ve que no puede competir. Hooper, serio, se abre la camisa, les muestra el pecho y les dice: «Y esto es Mary» Y agrega: «Ella quebró mi corazón», y rompe en ruidosa carcajada; los otros dos ríen, con menos intensidad.

La cámara apunta a Brodie, que sonríe, preguntándole a Quint sobre otra marca de su brazo, y él responde —la cámara nuevamente muestra a Quint y Hooper— que era un tatuaje que intentó retirar; Hooper, aún en ánimo de broma, replica: «¿Qué decía el tatuaje? No, no me digas nada; decía “Madre”». Pero Quint se ha puesto serio y responde: «No; decía SS Indianápolis». Hooper se pone serio también, y pregunta: «¿Estuviste en el SS Indianápolis?». La cámara se fija entonces en el rostro de Quint, con Hooper de fondo y Brodie fuera de cuadro, pero enfocado en cortes durante el largo y escalofriante relato de Quint, sobre una aventura vivida durante la guerra, en la cual el barco en el que viajaban él y sus compañeros, después de entregar la bomba de Hiroshima, fue torpedeado por japoneses, cayendo en un mar lleno de tiburones que se comen en varios días a las tres cuartas partes de la tripulación. Como era una misión secreta no podían pedir auxilio. Quint cuenta la historia de un amigo que flotaba en el agua, un jugador de beisbol, a quien los tiburones ya le habían comido todo de la cintura para abajo. La cámara se fija ahora sólo en Quint, que cuenta cómo finalmente fueron rescatados por un hidroavión, pero el rescate duró varias horas durante las cuales aún tenían que cuidarse constantemente de no ser devorados por los tiburones; él dice que fue entonces cuando sintió más miedo.

Hooper y Brodie lo escuchan en vilo, sin interrumpirlo nunca; Quint termina su historia diciendo: «Bueno, pero conseguimos llevar la bomba». Se escucha un grito extraño y Brodie pregunta qué es. «Es una ba-

llena», responde Hooper. Casi de inmediato, inopinadamente, los tres comienzan a cantar, y Brodie viene por primera vez hasta la mesa y se sienta con ellos, cantando también, recuperando aparentemente el buen humor de antes. La cámara súbitamente aparece ahora fuera del barco, muy alejada de él, al nivel raso del mar, como si asumiera lo que sería la perspectiva del tiburón. El canto de los tres hombres, que ahora se escucha atenuado por la distancia, es como si lo estuvieran captando los oídos del tiburón. Es también el canto y el ruido que ellos hacen —golpeando rítmicamente la mesa mientras cantan— lo que les impide darse cuenta de que el tiburón se aproxima veloz y agresivamente al barco, arrastrando varios barriles, y lo atropella, provocando la abertura de muchos agujeros en el casco por los que comienza a entrar copiosamente el agua. Los tres hombres se levantan de un salto y Quint ordena que enciendan los motores.

En esta olvidada escena (el tipo de escena que se salta porque «no ocurre nada en ella») se construye el concepto de relato frágil delante de los hechos, un concepto que atraviesa todo el filme, la idea de que la realidad es inimaginable, imposible, y que cualquier relato es siempre insuficiente; especie de bárbara subordinación de los significados humanos al ataque absurdo de la naturaleza. Tanto la competición de heridas como el relato de Quint tratan sobre feroces animales de mar y tiburones; y estos tres hombres, con muy poco en común, con profesiones y caracteres totalmente diversos, estaban por primera vez aproximándose (reunidos alrededor de una mesa, compartiendo experiencias, riendo y cantando juntos), a través de esa conversación llena de bromas, recuerdos traumáticos y cantos, que construye un mundo humano de símbolos. Todo eso es violentamente destruido por la pesadilla de la realidad misma, de la fuerza brutal de la naturaleza embistiendo contra un barco demasiado pequeño —último baluarte de humanidad— que será fácilmente destruido. Todo lo que se pueda haber aludido en relatos graves sobre tiburones —como el que Quint acabó de exponer, y que dejó a los otros callados y sombríos— pasa ahora a un segundo plano, en el cual lo que hasta ahora era sólo narración pasa a amenazar los cuerpos concretos de los tres hombres, ya sin más tiempo de aproximarse (porque incluso uno de ellos muere). El triunfo unilateral de la naturaleza se deja ver, angustiantemente, en la constatación de que todo el material huma-

no que fue traído para tratar de arrastrar a las fuerzas naturales hacia lo humano, es precisamente el mismo que la naturaleza utiliza para llevar a los humanos hacia su perdición. Esta pequeña escena quieta e intimista construye y desarrolla, en pocos minutos, un concepto central de la película.

Más películas catastróficas

La época de oro del cine catastrófico ya pasó. Por eso, *Lo imposible* (2012), de Juan Bayona, es un filme anacrónico en más de un sentido. Una familia norteamericana marcha de vacaciones a Tailandia y es víctima del tsunami que azotó el sudeste asiático en 2004. Es, pues, otro tardío filme sobre el terrible poder del agua. Pero aquí el hecho «real» estropea la reflexión filosófica, presente en *La aventura del Poseidón*, el *Titanic* (1953) de Jean Negulesco y otros filmes-catástrofe del pasado. El realismo de las escenas, adecuado al avance tecnológico de los nuevos tiempos, ahoga cualquier fragilidad reflexiva, cualquier brecha a través de la cual se pudiera filtrar el pensamiento; aquí hay sólo catástrofe, seguida periodísticamente con fidelidad pocas veces vista, pero la obviedad de la imagen impide cualquier ambigüedad humana. El director español no elabora las relaciones entre la catástrofe y lo humano, más allá del deseo primario de cada uno de reencontrar a los suyos perdidos en medio del caos, con lo que el tsunami es tan sólo un tsunami, sin ninguna dimensión metafórica o metafísica, más allá de los dos minutos en que uno de los niños, Lucas, mira el cielo junto con una anciana y hablan de la muerte de las estrellas, y la dificultad de saber cuándo están vivas o muertas. Una película sobre la mera sobrevivencia, pero sin ningún distanciamiento reflexivo. Desde los antiguos filmes-catástrofe sobre el agua hasta *Lo imposible* se puede rastrear la propia historia del cine de los últimos 30 años. La máxima aproximación a lo «real» —posibilitada por la tecnología, pero que es la misma que ya los maestros del cine mudo temían (véase Ejercicio 14)— ahoga el espacio en el que aún sería posible pensar.

La contrapartida de esto es *La vida de Pi* (también de 2012), de Ang Lee, en donde vuelve el tema spielbergiano de la relación con los anima-

les (o con Lo Animal), los que, según declaración del propio Lee, podrían representar la presencia hostil de la naturaleza entrando intempestivamente en el ámbito humano, en este caso en el pequeño bote en el que el joven hindú Pi tiene que sobrevivir durante más de 200 días en la difícil compañía de un inmenso tigre llamado, por error, Richard Parker, después del naufragio que mata a sus padres, dueños de un zoológico que estaba de mudanza a Canadá, y después que el tigre haya devorado a los otros pocos animales que sobrevivieron (una hiena, una cebrá y un mono). El naufragio, empero, ocurre casi una hora después del comienzo del filme, tiempo en el cual Lee pudo desarrollar suficientes elementos de la vida anterior de Pi para que gane sentido la aventura en el mar, que dura otra hora, y que es una muestra sublime de «cine vacío», imposible para un director norteamericano promedio (con las raras excepciones que veremos en el Ejercicio 12).

Desde niño, Pi muestra preocupaciones religiosas y acumula dioses que le parecen interesantes (hasta el punto de que su padre le dice que se pasará la vida en feriados). El pequeño Pi entra en el sector en donde el tigre está encerrado, desobedeciendo a su padre, quien le dice que el tigre no es su amigo, que es un animal; a lo que Pi responde que los animales también tienen alma y que puede ver eso en los ojos de Richard Parker. Después del naufragio, y ya solo en el bote con el tigre, primero ambos se desentienden y se amenazan, después delimitan sus territorios y más adelante comienzan a sentir las mismas cosas, sobre todo miedo delante de las tempestades, hambre, soledad, lo que produce una extraordinaria aproximación entre hombre y animal. En un momento, el tigre cae al agua y Pi podría abandonarlo, pero él facilita su vuelta al navío porque se da cuenta de que el miedo al tigre y su necesidad de alimentarlo (para no transformarse él mismo en su próxima comida), son lo que lo mantiene vivo. «Ambos fuimos educados por el mismo patrón, y ambos ahora estamos huérfanos», escribe. Cuando están exhaustos después de una tempestad, y Pi se da cuenta de que van a morir, pone la cabeza de Richard Parker en su falda como si fuera un gatito. Es claro que esta especie de amistad es unilateral (el padre ya le ha dicho, cuando era niño, que él proyecta en los animales sus propios sentimientos), y cuando el tigre finalmente, después de una serie de vicisitudes, se aleja en la floresta, Pi se siente destrozado porque el animal no volvió la cabeza para despedir-

se, después de todo lo que pasaron juntos. Pi afirma que sin las enseñanzas de su padre jamás habría sobrevivido, pero esto muestra que Pi proyecta sus sentimientos también en los seres humanos, porque, en verdad, el padre le enseñó que el tigre jamás sería su amigo, mientras que Pi consiguió llegar lo más cerca posible a ese límite. Si el padre hubiera sobrevivido, el joven Pi tendría una buena enseñanza para darle.

Las catástrofes naturales no se reducen a incendios y terremotos, sino que abarcan también las catástrofes, menos espectaculares, que la naturaleza puede provocar en individuos concretos. Ya en 1961, el gran director de teatro Peter Brook había filmado *El señor de las moscas* (*Lord of the flies*), la perturbadora historia escrita por el premio Nobel 1983 William Golding, sobre un grupo de civilizados niños ingleses que, después de un accidente aéreo, se ven abandonados en una isla sin ningún adulto, y en pocos días, en contacto con la naturaleza en estado bruto, retroceden a la vida tribal y realizan las mayores barbaries, que parecían superadas. Mientras uno de ellos, Ralph, trata aún de mantener un orden mínimo a la espera del rescate, otro de ellos, Jack, monta una tribu propia y enfrenta el poder de Ralph. La tribu disidente levanta un ídolo, le ofrecen sacrificios y organiza castigos; dos niños acaban muertos. Una tesis pesimista acerca del escaso poder sublimador de la Cultura en situaciones-límite, pero también una visión idealizada de la civilización perdida, representada, claro está, por Europa (mientras los niños salvajes se parecen a los indígenas americanos).

En el cine comercial, el más famoso experimento sobre el poder de la naturaleza en la moldura de un ser humano continúa siendo la legendaria historia de Edgar Rice Burroughs sobre el hombre-mono, vuelta a contar en registro filosófico en *Greystoke* (1983), de Hugh Hudson. El joven John Clayton (Christopher Lambert) es un aristócrata de nacimiento, rico heredero de la familia Greystocke. Cuando el barco que lleva a sus padres naufraga en costas africanas, y el pequeño es abandonado a su suerte y criado por grandes monos, se transforma él mismo en mono, vive, se expresa y se alimenta como ellos. El pequeño es completamente moldeado por el medio sin que la condición de su nacimiento parezca tener ni la menor influencia en sus primeros veinte años de vida. Cuando es descubierto por el jefe de una expedición geográfica, el Coronel D'Arnot (Ian Holm), y comienza a recibir influencia humana, el

joven aprende a hablar y a comportarse, parcialmente, como humano, aceptando volver a la «civilización» y ocupar el puesto social que le corresponde, ayudado por el amor y la casi infinita comprensión de su rico abuelo (sir Ralph Richardson). Ya en Escocia, la joven Jane Porter (Andy MacDowell) se enamora de él, abandonando a su novio y ocupándose de la educación de John. Pero también en esta «etapa escocesa» de su vida, así como antes ocurrió en la etapa africana, el joven se comporta pasivamente, adaptándose ahora a la educación de alto nivel que le imparte su reencontrada familia, así como antes se sometió a los dictados de la selva.

En determinado momento, él se convierte en el resultado monstruoso de dos «educaciones» antagónicas: la terrible ley de la selva y la sofisticada educación europea. Su drama, precisamente, consistirá en las dificultades insuperables que encuentra para tratar de conciliar esas dos «formaciones», producto del terrible drama ocurrido en su infancia. La película no deja de mostrar —algo nietzscheanamente, muy al gusto del vitalismo relativista de Hugh Hudson, el mismo director de *Carros de fuego* (*Charriots of fire* – *Carruajes de fuego*)— que la ley de la selva contiene, a pesar de todo, un componente «cultural», y que la sofisticada Escocia presenta una civilización represiva y violenta, su propio refinado salvajismo. Hudson muestra al joven Clayton como una especie de juguete de influencias demoledoras, aplastado, en un primer momento, por la siniestra cultura de la jungla y, posteriormente, por el disimulado e hipócrita salvajismo de la cultura.

La tesis (¿pesimista?, ¿fatalista?) de Burroughs-Hudson parece ser que Naturaleza y Cultura son dos fuerzas inmensas e irreversibles y que quien llega primero marca para siempre: en el caso completamente peculiar del joven Conde de Greystocke, la naturaleza llegó antes, y ya nada posterior conseguirá vencerla, exactamente a la inversa de lo que acontece con la mayoría de los jóvenes, criados en la «civilización». Las condiciones de interacción del joven Greystocke permanecen sustancialmente inhibidas por la acción unilateral de la naturaleza. Tanto es así que, finalmente, él desiste de intentar una adaptación imposible y opta por la vuelta a su verdadero hogar, la selva, renunciando a su inmensa fortuna y eligiendo vivir una vida animalesca, pero que él reconoce genuinamente suya. «Por más que él haya conseguido asimilar las características de esta absurda sociedad —dirá el Coronel D'Arnot a Sir Evelyn, al final

del filme— él es aquello que la selva hizo de él. Eso es irrefutable». Sir Evelyn considera una posible vuelta del joven a la selva como «un fracaso», y D'Arnot replica, indignado: «¿Considera usted como un fracaso lo que para él es la más plena realización de sí?» La joven que ama al joven Clayton también entiende que él pretende para sí «una vida completa», sin la escisión a la que lo obliga su permanencia en Escocia. Se alude idílicamente a una posible futura unión entre Cultura y Naturaleza en el deseo de que la educada Jane Potter y el salvaje John Clayton puedan unirse alguna vez, en algún lugar, para siempre. D'Arnot y la joven lo acompañan, entonces, hasta el borde de la floresta, perdiéndolo de vista para siempre.

Into the wild (*Hacia rutas salvajes*, 2007), de Sean Penn, cuenta los viajes —realmente ocurridos— de Chris McCandless por América del Norte y Alaska en la década de 1990, obsesionado con la idea de abandonar las hipocresías, falsedades y «seguridades» de la sociedad (él era un aventajado estudiante universitario, con lo que sus padres le auguraban «un gran futuro por delante») y aprender a sobrevivir en plena naturaleza, lejos de los seres humanos (le dirá al casi octogenario viejo Ron —Hal Halbrook—, en uno de sus viajes, que la plenitud de la vida no está en las relaciones humanas). El joven se desprende de todos sus bienes, abandona su automóvil, corta sus tarjetas de crédito con una tijera, quema su dinero restante y parte con una mochila en busca de una experiencia genuina, más allá del artificio de la vida adinerada de sus padres y de todo lo que ellos esperan de él. Durante una larga temporada McCandless respira profundamente en aquella soledad inmensa, viendo manadas de ciervos, pájaros volando sobre su cabeza, aguas corriendo, y se siente plenamente feliz. Las personas que encuentra por el camino, aventureros como él, son tan sólo hitos en su abertura plenaria a lo natural.

Pero lo realmente importante no es lo que Chris dice sobre la naturaleza, sino lo que las imágenes del filme afirman sobre ella. En primer lugar, que la naturaleza pura no existe más (si es que existió alguna vez): lo primero que Chris encuentra en Alaska es una casa (el símbolo máximo de la odiada civilización), bajo la forma de un ómnibus abandonado en el cual encuentra una serie de elementos culturales que le ayudan a vivir, algo que habría sido imposible en medio de la nieve. Por otro lado, en su deambular naturalista, Chris hace dedo y trabaja en pequeños em-

pleos para ganar algún dinero, con lo cual se presupone que otras personas aún mantienen sus coches y sus empleos fijos, sin los cuales nuestro naturalista auténtico no podría sobrevivir por mucho tiempo. Chris habla permanentemente de «matar el falso ser interior», de alcanzar una «revolución espiritual», en la busca de un «ser auténtico», todo lo cual tal vez sea una enorme quimera, tan sólo un sentimiento vago que ayuda a vivir y a morir de cierta forma.

En segundo lugar, las imágenes de *Into the wild* muestran que la naturaleza no es una madre acogedora que ama a sus hijos; de hecho, el amor de Chris por la naturaleza no es correspondido: obligado a cazar para poder sobrevivir, cuando la caza amaina por causa del mal tiempo, el joven es forzado a comer hierbas y bayas; para esto, aún lleva consigo un libro sobre estas plantas (escrito por algún civilizado hombre de ciencias) que le indica las que son comestibles y las venenosas; por diferencia de una página, el joven se equivoca y come una planta venenosa que, poco a poco, sin asistencia médica próxima, lo mata. Cuando está muriendo, escribe en su diario: *Happiness is only real when Shared* (La felicidad sólo es plena cuando es compartida), con lo cual renuncia a sus ideas misántropas anteriores.

Es curioso ver cómo Chris reacciona con mucha rabia e impaciencia al hecho de que, por causa del mal tiempo, no consigue más cazar animales («¡Estoy muriendo de hambre! ¡Muero de hambre!»), y también a su ira y desesperación cuando se da cuenta de que ha comido plantas venenosas. Pero, a fin de cuentas, al decidirse por esa manera «natural» de vivir, lejos de toda «seguridad» civilizada, ¿no ha elegido también, desde siempre, una manera de morir como ésa? ¿Él no debería estar preparado para morir víctima de una trampa tendida por su tan amada naturaleza? El joven ya está demasiado cultivado como para no tener de la naturaleza una idea unilateral y fatalmente errada; las plantas venenosas son también parte de la naturaleza, y él debería saberlo desde el momento en que abandonó su coche y quemó su dinero. Precisamente, lo que podría protegerlo de una muerte así, en medio de la soledad, era todo aquello que él rechazó por hipócrita y artificial. El amor por la naturaleza no es correspondido, pero no solamente en experimentos extremos como el de Chris, sino en cualquier vida humana: a fin de cuentas, después de una vida de amor por la naturaleza, es ella misma la que se encarga de matar-

nos. Chris aún puede agradecer que eso haya ocurrido, en su caso, en circunstancias interesantes y heroicas. Pocos de nosotros tendrán esa suerte cuando la naturaleza nos destruya.

Si aviones de pasajeros hubieran chocado accidentalmente contra las dos Torres gemelas del World Trade Center, eso habría sido considerado una «catástrofe». ¿Podemos usar ese mismo término para describir lo que realmente ocurrió? ¿Fue una catástrofe? En muchas películas anteriores a 2001, a los directores norteamericanos ya les había gustado imaginar la destrucción de Nueva York, pero sería extraño incluir a esas películas entre los «filmes-catástrofe». Es curioso que, desde el punto de vista formal, el diseño estético de la caída de las Torres —tantas veces repetida hasta clavarse en la imaginación colectiva— no se distinga demasiado del mostrado por *El coloso en llamas*, de John Guillermin. Esto sugiere una especie de estética de la catástrofe que trasciende las diferencias usuales entre catástrofes naturales y catástrofes causadas por el hombre. Es en virtud de esta aproximación simbólica que el documental *El equilibrista* (*Man on wire*, 2008), de James Marsh es mucho más escalofriante que, por ejemplo, *Las torres gemelas* (2006), de Oliver Stone. Cuando el filme de Marsh comienza, tenemos toda la impresión de que esas personas que planean algo que no entendemos son delincuentes o terroristas; toda su expresión corporal así lo indica. Y, realmente, se trata de una invasión ilegal (aunque no cruel, como dice alguien), pero con el único propósito de extender un cable entre las dos torres y andar por él, una invasión estética, un acto de terrorismo artístico, tan absurda y amedrentadora como el acto que destruyó las torres. Y, de hecho, Philipp Pettit, el equilibrista, es apresado después de su *performance*, indiciado por «invasión y conducta perturbadora» y expulsado de los Estados Unidos. La ley, tan corta de miras como siempre, no ve que aquí la hazaña del equilibrista —tan demencial, y tan planeada como un acto criminal— es, en realidad, un acto constructivo, una tentativa de recrear las torres, de volver a construirlas, de reinventarlas. Un acto de pura belleza, con una finalidad en sí misma (y por eso la irritación de Philipp, después, cuando le preguntan «¿Por qué hizo eso?», y lo llevan a un psiquiatra. ¡Pero qué estupidez preguntarse por el por qué de la belleza suprema, del máximo acto de coraje, de vencer todas las dificultades y realizar lo que parecía imposible, algo «mágico y profundo», «más allá de la escala

humana»!). Lo subversivo es aquí, precisamente, realizar lo imposible, mostrando un coraje sobrehumano, un soberano desprecio por la muerte («¿Y si caigo, qué mejor muerte que ésta, realizando algo que me apasiona?»), y al mismo tiempo algo absurdo, sin ninguna utilidad, algo que refleja el propio absurdo de vivir, y también algo único e irrepetible, que marcará las vidas de los que participaron, que los obligará a comenzar nuevas vidas, ya que no es posible superar aquello, ni siquiera «continuarlo». Sí, hay que considerar *El equilibrista* como un filme-catástrofe, pero con lo humano tomando a la naturaleza por asalto, superándola, vencéndola. Realizaciones humanas, sean sublimes o monstruosas, se tocan mutuamente si son experiencias radicales.

Ejercicio 5

Descartes y los fotógrafos indiscretos

(La duda y el problema del conocimiento)

Descartes entre la geometría y la finitud

El filósofo francés René Descartes fue considerado como el primer pensador de la modernidad europea. Nació en la pequeña ciudad de La Raye, entre Tours y Poitiers, en el año 1596. Todos los médicos le auguraron una muerte temprana debido a su debilidad física. El asumió siempre una actitud estoica y autosuficiente ante sus falencias naturales. Llamó a la salud «el bien primario y fundamento de todos los demás bienes de la vida» y, como buen nieto y bisnieto de médicos, se preocupó siempre por cuestiones de medicina, cuidó de su dieta y sus horas de sueño, jactándose de dormir mucho y muy bien. «La meta principal de mis estudios fue siempre la conservación de la salud», escribió. Concibió un método que, según creía, le permitiría vivir cien años. Pero a la larga confesó que, mejor que eso, era más fácil y seguro aprender a no temer a la muerte.

Se educó con los jesuitas en el recién fundado Colegio de La Flèche, entre 1606 y 1614. Ahí estudió la metafísica del español Francisco Suárez y la lógica del mexicano Antonio Rubio. Obtuvo el doctorado en Derecho en Poitiers. En 1618 estalló la Guerra de los Treinta Años, y Descartes fue a Holanda, donde realizó su instrucción militar bajo la dirección de Mauricio de Nassau. En la noche del 10 de noviembre de 1619 tuvo tres

sueños que, según él, cambiaron sustancialmente su vida. En 1620 renunció a la carrera militar. La vida de Descartes fue bastante nómada; viajó por Holanda, Francia e Italia, para finalmente establecerse en Holanda en 1628, aunque aún viajó bastante dentro de ese país y se mudó varias veces de domicilio. En Holanda se entregó exclusivamente a sus estudios, lamentando haber hecho tantos viajes y haber aprendido tan poco en ellos. En 1633, se abstuvo de publicar su libro *El mundo*, debido a la condena de Galileo ante la Inquisición por haber rechazado la teoría de que la Tierra era el centro del universo, que Descartes también rechazaba.

El filósofo francés optó claramente por la soledad y el alejamiento, y vivió sólo en compañía de sus criados. Sentía atracción por las personas más simples y creía que ellas podían aprender las verdades fundamentales con la sola luz de su razón, sin tener que realizar estudios especializados. Nunca demostró intereses matrimoniales, pero tuvo una hija ilegítima con una de sus empleadas, en 1635, cuando tenía 39 años. La hija se llamaba Francine y murió a los cinco años. Descartes mantuvo correspondencia con numerosos intelectuales de la época, entre ellos con la Princesa Elisabeth de Bohemia, mujer culta e inteligente que demostró un extraordinario interés por sus libros, lo que halagaba a Descartes enormemente. También con la Reina María Cristina de Suecia. En cierta manera, ella precipitó la muerte del filósofo al llamarlo insistentemente a Estocolmo en una época muy fría. Descartes murió de neumonía, en Suecia, en el año 1650, poco antes de cumplir 54 años. Para quien quería vivir cien años, esto fue un fracaso.

Así como los filósofos han tratado de someter el razonamiento y la sensibilidad a reglas, conciliar Razón y Fe y dominar a la naturaleza, de la misma manera han buscado la certeza en el conocimiento, un último punto de apoyo seguro en el que se fundamente todo el resto, el «punto de Arquímedes» de todo nuestro conocimiento del mundo. Descartes es posiblemente el pensador europeo que mejor ha expresado este anhelo de certeza última de la filosofía, paradójicamente acentuando una actitud inicial de intensa duda acerca de todas las cosas, aún de las más obvias. Él escribe:

En lo que se refiere a la filosofía, diré solamente que, viendo que era ya cultivada por los espíritus más excelentes que existieron en numerosos siglos,

pero que, sin embargo, no contenía nada que no fuese objeto de discusión y por tanto, dudoso, no era yo lo bastante vanidoso como para esperar que corriera mejor fortuna que los otros; y considerando cuántas opiniones diferentes con respecto de la misma cuestión pueden presentar las personas doctas, sin que jamás pueda haber más que una sola verdadera, consideraba como falso todo aquello que era tan sólo verosímil. (Descartes, *Discurso del Método*, Parte I).

Según este filósofo, «una vez en la vida» debemos poner en cuestión todos los conocimientos heredados, todo lo que nuestra familia, nuestros profesores y los libros que hemos leído nos han enseñado, y hacer pasar todas estas informaciones por el tamiz de la crítica metódica. A final de cuentas, gran parte de lo que está en nuestra mente fue colocado allí cuando éramos muy jóvenes, y no teníamos las luces adecuadas para juzgar por nosotros mismos. Pero el objetivo final de esta duda metódica no es, ciertamente, un objetivo escéptico, sino todo lo contrario: tratar de llegar a un punto seguro a partir del cual se pueda construir el resto de nuestros conocimientos y certezas.

El primero [precepto] consistía en no aceptar jamás como verdadera ninguna cosa que yo no pudiese conocer con evidencia como tal, es decir, en evitar cuidadosamente la precipitación y la prevención, incluyendo tan sólo en mis juicios aquello que se mostrase de modo tan claro y distinto a mi espíritu que no subsistiese ninguna duda. (Parte II).

Su duda no era, pues, escéptica, sino constructiva:

No imitaba en este procedimiento a los escépticos, que solamente dudaban por dudar, dando manifestaciones de estar siempre irresolutos; todo mi propósito tendía, por el contrario, a adquirir la certeza, a alejar la arena movediza y la tierra para descubrir la roca y la arcilla. (Parte III).

Descartes era un filósofo bastante «pictórico» en su modo de exponer ideas filosóficas, y utiliza frecuentemente la imagen del sueño para expresar mejor sus pensamientos. Propone al lector que suponga que todo lo que creemos saber pueda ser una especie de sueño o de ilusión, inducidos por un «genio maligno» que sistemáticamente nos engaña.

[...] Supondré, pues, que hay no un verdadero Dios que sea la soberana fuente de la verdad, sino un cierto genio maligno, no menos artero y embaucador que poderoso, y que emplea todos sus esfuerzos para engañarme. Pensaré que el cielo, el aire, la tierra, los colores, las figuras, los sonidos y todas las cosas exteriores que vemos son tan sólo ilusiones y engaños de los que se sirve para sorprender mi credulidad. Me consideraré a mí mismo como desprovisto de manos, ojos, carne y sangre, desprovisto de todo sentido, pero dotado de la falsa creencia de que tengo todas esas cosas. Permaneceré obstinadamente apegado a este pensamiento; y si, por ese medio, no está en mi poder llegar al conocimiento de cualquier verdad, al menos está a mi alcance suspender mi juicio. He allí por qué me cuidaré celosamente de no recibir en mi creencia ninguna falsedad, y prepararé tan bien mi espíritu para todos los ardides de este gran engañador que, por muy poderoso y artero que sea, nunca podrá imponerme nada. (Descartes, *Meditaciones de Filosofía Primera*, Primera Meditación).

Con esta ficción, Descartes pretende someter a nuestros conocimientos a la más aguda crítica concebible, de tal manera que si los mismos consiguen responder a este extremo desafío escéptico, se podrá aceptarlos sin recelos, con la mayor de las certezas posibles. Es de esta forma que llega a la certeza de la propia existencia, a través de un razonamiento muy semejante al que San Agustín había desarrollado más de diez siglos antes:

[...] si al tener en cuenta que los mismos pensamientos que tenemos cuando estamos despiertos pueden ocurrirnos también en sueños, sin que exista entonces ni siquiera uno que sea verdadero, tomé la decisión de fingir que todas las cosas que antes entraron en mi mente no eran más reales que las ilusiones de mis sueños. Pero, inmediatamente después, observé que, mientras yo deseaba considerar de esa manera todo como falso, era necesario que yo, al pensar, fuese alguna cosa. Percibí entonces que la verdad «pienso, luego existo» era tan sólida y tan exacta que ni siquiera las más extravagantes suposiciones de los escépticos conseguirían conmoverla. Y siendo así, concluí que no debería sentir escrúpulos en aceptarla como el primer principio de la filosofía que yo estaba buscando. (Descartes, *Discurso del Método*, Parte IV).

Como gran matemático que era, Descartes cree que las demostraciones deben extenderse inclusive a aquello que nos parece totalmente evidente,

como, por ejemplo, la existencia de las cosas o nuestra propia existencia: se debe establecer demostrativamente inclusive aquello que nos parece obvio e intuitivo. Se abandonan, así, los métodos escolásticos de pensamiento, basados en la especulación y la lógica formal, sustituyéndolos por métodos que acentúan la observación y el razonamiento heurístico. Una vez dotados de estas evidencias últimas y seguras, será posible organizar correctamente el edificio de nuestro conocimiento, y sentar las bases para la adquisición del saber. Aun cuando Descartes representa el nuevo espíritu de la ciencia moderna, cree todavía que las bases últimas del conocimiento deben estar apoyadas en ciertas bases metafísicas (en última instancia, en una teoría de las perfecciones divinas), que aseguren que aquello que nos aparece como claro y distinto en nuestro método de conocimiento, es realmente verdadero. Dios asegura, al haber construido rectamente nuestra naturaleza, que lo que nuestro método nos presenta como verdadero lo es realmente, mientras que no tendríamos esa garantía metafísica si, por ejemplo, el genio maligno hubiera modelado nuestra naturaleza para que nos equívocásemos sistemáticamente en nuestros intentos de conocer el mundo. Para tener un buen conocimiento del mundo externo, antes tenemos que tener una buena naturaleza.

Obras de Descartes

Reglas para la dirección de la inteligencia (1628) – *Discurso del método* (1637) – *Meditaciones de Filosofía Primera* (1641) – *Principios de filosofía* (1644) – *Tratado de las pasiones del alma* (1649).

Películas llenas de dudas

Blow-Up (Inglaterra, 1966), de Michelangelo Antonioni: ¿Se puede creer en lo que vemos? – *La ventana indiscreta* (*Rear window*, EE. UU., 1953), de Alfred Hitchcock: Cómo atrapar asesinos desobedeciendo a Descartes – *La prueba* (*Proof*, Australia, 1991), de Jocelyn Moorhouse: Una prueba moral de la existencia del mundo.

Thomas (David Hemmings) es un joven fotógrafo, rico y exitoso de Londres que vive de una manera caprichosa y frívola, tal vez por temperamento pero también porque las mujeres más bellas se someten totalmente a sus manías y groserías para ser fotografiadas por él. Es capaz de vestirse de obrero para poder fotografiar los bajos fondos londinenses; una especie de profesional obsesivo pero sin demasiada densidad humana. Mientras aguarda la llegada de la dueña de un comercio de antigüedades que se propone comprar, cruza la calle y se adentra en un enorme y hermoso parque en el que comienza a sacar fotos más o menos antojadizas. Observa de lejos a una pareja algo extraña —el hombre mucho más viejo que la mujer— y comienza a sacarles fotos, cada vez más de cerca, sin que ellos lo perciban. Minutos después, el hombre más viejo ha desaparecido, y la joven (Vanessa Redgrave), al descubrir al fotógrafo indiscreto, lo aborda ansiosamente queriendo comprarle las fotos que ha sacado; a partir de ahí, Thomas siente curiosidad por lo que su cámara ha captado.

Llegado a su casa, revela las fotos y descubre en ellas al hombre más viejo tendido en el césped, aparentemente muerto; otras fotos muestran que el hombre puede haber sido asesinado de un tiro disparado desde una verja próxima. Lo curioso es que el joven fotógrafo realmente no ha presenciado, con sus propios ojos, el asesinato, en el momento de sacar las fotografías; eso sólo surge para él después, en la revelación de las fotos. Thomas regresa entonces ansiosamente al parque, ahora de noche, y descubre allí efectivamente el cadáver. A partir de ese momento, comenzará una larga peregrinación por la ciudad, intentando concientizar a varias personas amigas de la importancia de lo que ha presenciado, pero no consigue que nadie lo tome en serio: transita durante horas por fiestas de drogados, hippies, mujeres alcoholizadas, personas indiferentes o demasiado absorbidas en sus propios asuntos, hasta que, casi por cansancio, el joven comienza a restar importancia a lo que vio o, tal vez, incluso a dudar de si todo aquello realmente ocurrió. Cuando regresa a su laboratorio, lo encuentra desordenado, y ve que todo el material fotográfico del parque ha desaparecido, inclusive los negativos. Vuelve al parque con la cámara de fotos, para tratar de obtener un nuevo registro del crimen, pero el cadáver también ha desaparecido, aunque ha quedado en el césped una huella del cuerpo.

En su famoso final, la película expone en pura imagen y sin ninguna palabra, el problema de la percepción y las dudas que plantea el difícil límite entre lo real y lo imaginario: un grupo de mimos callejeros, artistas populares que ya habían aparecido en las primeras escenas del filme, juegan delante de él —en una cancha de tenis del mismo parque donde todo ha ocurrido— un imaginario partido de tenis, sin raquetas ni pelota, pero haciendo con absoluta corrección toda la mímica apropiada a un partido de tenis normal. En el momento en que la pelota imaginaria supera el alambre de la cancha de tenis y uno de los mimos le pide a Thomas que se la alcance, el joven tiene que decidirse: o interrumpe la ficción negándose a recoger una pelota que no está, o bien toma la pelota imaginaria y la arroja a los mimos para que puedan continuar «jugando». Es esto lo que el joven hace finalmente.

La primera parte del filme, hasta la revelación de las fotos y el descubrimiento del crimen, muestra la actitud escéptica e indiferente de Thomas frente al mundo. Se trata de un joven despreocupado e irresponsable, aunque extremadamente competente en su profesión, que mantiene una postura semejante a aquélla que Descartes caracterizaría como contraria a una actitud filosófica; Thomas no se pregunta sobre el mundo ni le interesa comprenderlo; tan sólo lo aprovecha de manera inmediata y hedonista, y no está interesado en creer en algo, ni mucho menos en buscar fundamentos para lo que cree. Vive en una actitud natural no tematizada, puramente estética y sin ningún tipo de compromiso. Descartes presenta al escéptico como «irresoluto», algo que no se aplica a Thomas. Al contrario, parece característico de su actitud frente a la vida una firme resolución en todo lo que hace y decide, sobre todo basado en la seguridad de su poder económico y profesional. En verdad, no es ni siquiera un escéptico, porque éste es alguien que ya ha tomado posición respecto del problema del mundo; para Thomas, ese problema ni siquiera aparece. El problema de la duda no se le plantea, no tiene conciencia del mismo, no sabe, como Descartes, que existen «opiniones muy diferentes» sobre el mundo, y cuestiones acerca de las cuales las personas no consiguen «ponerse de acuerdo». En verdad, no tiene ninguna conciencia de esa disparidad, de «la problematicidad de lo real». Lo real es para Thomas algo dado, razonablemente firme y estable en lo que se puede confiar.

Pero a partir de la perturbadora experiencia del parque, el joven comenzará a cuestionar la consistencia de su propia vida a través de la confusión entre real e irreal surgida del seno mismo de su profesión, de su familiar cámara de fotos, como si durante todo ese tiempo hubiera simplemente usado la cámara sin tematizarla, tomando ahora clara conciencia de ella, de su significación y su potencia. Se da cuenta de que el mundo que percibe a través de ella no es tan estable como pensaba que era. Se podría decir que, a lo largo del filme, y por causa de esa experiencia mareante, Thomas comienza lentamente a cultivar un espíritu «filosófico» frente al mundo, diferente de la actitud pragmática e irresponsable mostrada anteriormente.

Pero parece haber un desacuerdo profundo entre Descartes y Antoni frente al problema de la duda, sobre todo en su resolución final delante del conflicto entre real e imaginario, verdadero y falso: mientras que Descartes, ante la duda, opta por la realidad descubierta a través de la observación y la argumentación, dejando el mundo de los sueños de lado, Thomas hace una clara opción por la indeterminación de la verdad, por la falta de estabilidad de lo real, dejando de lado las supuestas evidencias «objetivas» (como las proporcionadas por la fotografía, que aparentemente documentaban una realidad estable y fidedigna). En verdad, lo ocurrido en el parque hace que el joven fotógrafo cuestione por primera vez no sólo la fiabilidad de la imagen fotográfica, sino su propia percepción del mundo, con su arrogante pretensión de objetividad. La cámara, que debería potenciar al ojo, en realidad lo descalifica, o aumenta su ínsita imperfección.

Al contrario que en la demostración cartesiana, la película muestra una derrota de la objetividad en beneficio de un perspectivismo múltiple e inseguro, como si la opción por la falta de base de lo observado fuera la más correcta para un ser finito como el ser humano. Esta disparidad de opciones entre el filósofo y el cineasta parece bastante típica, en el sentido de haber una tendencia del cine que opta por la ambigüedad y la indeterminación entre verdad e ilusión, mientras que la filosofía, al menos en su versión europea, opta por algún principio racional y firme, que aleje definitivamente el fantasma de la duda y el peligro de confundir la realidad con el sueño. Las imágenes del cine tienden a desubicar, a descolocar y a desorganizar, más que a esclarecer de manera inequívoca. Si

el cine puede ser filosófico, lo será de esa manera peculiar, desafiando cualquier racionalidad lineal.

Blow-Up muestra lo que afirma Descartes: los sentidos nos engañan. Pero no hay en las imágenes del filme ningún *cogito* que ayude a superar el insoportable estado de duda provocado por la ambigüedad de los hechos. Thomas no consigue resguardarse en ninguna subjetividad acogedora; por el contrario, es precisamente su subjetividad lo que es robado por la fuerza misteriosa de las cosas. No encuentra en sí mismo aquel apoyo firme que Descartes encuentra (y, sin duda, un buen cartesiano rehusaría de plano a alcanzar al mimo la pelota imaginaria en la escena final, a la vez que denunciaría la infatuación y trataría de convencer al mimo de la diferencia decisiva entre realidad y ficción). En verdad, la experiencia del parque ha dejado a Thomas en un estado de duda insuperable, en la que no sabe más qué significa que algo «esté ahí», de manera indudable y segura. También está desmoralizado, no tiene suficientes fuerzas para oponerse a la fantasía imperativa de los mimos, como si la realidad exigiera una defensa mucho más vigorosa que la que él estaría en condiciones de hacer. Acepta, pues, la radical problematicidad de lo real y su propia impotencia, recoge entonces la pelota imaginaria que, en ese mismo instante, deja de serlo.

Ciertamente, la película de Antonioni —¡ya muy lejos de sus oscuros orígenes neo-realistas!— plantea con toda su fuerza un problema cartesiano, pero no le da una solución cartesiana. Descartes dice que, a veces, los sueños presentan con evidencia algo que en verdad es ilusorio. Esta distinción segura entre realidad y sueño es lo que *Blow-Up* cuestiona, precisamente el ámbito que Thomas no consigue descubrir. En ese sentido, la película termina en pleno escepticismo; pero, no obstante, se trata ahora de un escepticismo filosófico, responsable y anegado de perplejidad, diferente del escepticismo inicial, inconsciente de sí mismo, pragmático, frívolo e irresponsable. Esto parece sugerir que existen posturas intermedias entre el escepticismo radical y la solución racionalista y concienialista de Descartes.

Para el filósofo francés, la confiabilidad en lo real descansa, en última instancia, no en el *cogito*, sino en la creencia en una naturaleza «bien hecha», saludable y capaz de objetividad (hecha por Dios y no por el «genio maligno»). El cineasta, al contrario que el filósofo escrito, en lu-

gar de esforzarse por superar el estado inicial de perplejidad, parece preferir quedarse en él, reiterando el asombro ante lo ocurrido. La perplejidad inextinguible parece más una opción que una derivación de algo constatable. En ese sentido, *Blow-Up* es una especie de triunfo del genio maligno, el radical escepticismo acerca de la «bien hechura» de nuestra naturaleza (de nuestro ojo, de nuestra cámara, del cine). El filme de Antonioni nos hace vivir un estado de incertidumbre, nos golpea el rostro con una duda seductora que no da ganas de superar. La «solución» de la cuestión de la duda en *Blow-Up* es «imaginante», abierta, irreductiblemente perpleja, cien por ciento cinematográfica (si recordamos lo expuesto en el ensayo inicial). Es también una apuesta por la finitud, en contra de la geometría cartesiana (más para el lado de Pascal). El carácter insuperable de la duda y la manutención de la perplejidad son tesis expuestas y argumentadas por ese gran pensador visual que fue Michelangelo Antonioni (y de quien aún hablaremos en el Ejercicio 12). Esta abertura no es un rehusarse, un suspender el juicio, sino una auténtica manera de resolver, en conceptos-imagen, el problema de la duda.

Otro clásico anti-cartesiano del cine es *La ventana indiscreta* de Alfred Hitchcock, sobriamente bautizada, en el original, como «La ventana de fondo». La variación del título subjetiviza el objeto y le atribuye una cualidad del sujeto Jeffries (James Steward), otro fotógrafo (¡otro profesional del Ojo!), obligado a ser indiscreto por tener una pierna quebrada y no tener nada que hacer sino permanecer todo el día frente a la ventana, espionando lo que hacen sus vecinos. De alguna manera, Jeffries ha sido colocado a la fuerza en una actitud filosófica contemplativa, de ocio y despreocupación de menesteres prácticos o de sobrevivencia; su empleada doméstica, Stella (Thelma Ritter) y su novia Lisa (Grace Kelly), le proporcionan todo lo que necesita, permitiéndole contemplar y reflexionar sin intereses prácticos, exactamente en la concepción griega de la filosofía. Tal vez si no fuera por esa actitud completamente antinatural de la reflexión filosófica (como diría Husserl), el crimen de Torwald (Raymond Burr), el vecino cuyo comportamiento anormal percibe el fotógrafo, hubiera pasado inadvertido, en medio de los comportamientos rutinarios y automatizados («no filosóficos») de las personas cuando desempeñan sus tareas sociales habituales. Esto aproxima al detective y al filósofo (como lo muestran, en la literatura,

figuras como Hercule Poirot y Sherlock Holmes, que son tanto detectives como pensadores).

Jeffries cree haber descubierto un asesinato, pero éste ha sido tan sólo conjeturado a través de una serie de pistas completamente difusas e insuficientes para concluir nada firme, tal como se lo hace ver su amigo, el detective (nada filosófico) Tom Doyle (Wendell Corey), que representa en esta obra la actitud escéptica típica del racionalista (una figura común, por otro lado, en las películas de Hitchcock, en las cuales gran parte del suspenso está motivado por el hecho de que la verdad que aqueja al protagonista —y que, en general, le pone en peligro de muerte— es demasiado implausible desde el punto de vista cartesiano, y no consigue aliados o amigos que le ayuden a salir de su situación desesperada).

Pero lo más curioso es que Jeffries, en una vena totalmente contraria al pensamiento de Descartes, está absolutamente seguro de su descubrimiento, inclusive cuando las evidencias distan mucho de ser concluyentes o aún cuando ellas contradicen frontalmente sus hipótesis inamovibles (por ejemplo, cuando Doyle le muestra que la señora que Jeffries cree haber sido asesinada en realidad viajó, saliendo en un momento en que Jeffries dormía). Nuestro fotógrafo está lejos de debatirse por mucho tiempo en la duda; muy al contrario, se desespera al ver que ni su amigo ni —al principio— su novia, creen en él o en las pruebas que él considera totalmente convincentes. Esa seguridad no es tampoco conmovida por el carácter totalmente fragmentario de sus informaciones (fragmentación simbolizada ya por la «ventana de fondo», protagonista absoluta del filme, y que nunca es fotografiada desde afuera antes del final), ni por el carácter altamente conjetural de todo lo que Jeffries «sabe» o cree «descubrir», debido, evidentemente, a su posición inmóvil e inalterable, lo que le obliga a solucionar todo el supuesto misterio sin salir del lugar, procurando en las otras personas y en las lentes de sus máquinas de fotografía, prolongaciones de su propio cuerpo impedido.

Aun cuando la fragmentación parezca desprenderse de esta situación totalmente peculiar del personaje, esa insuficiencia de la percepción puede considerarse como parte de nuestra situación perceptiva «normal», siempre llena de dudas e incertidumbres. A diferencia de *Blow-Up*, el naturalismo un tanto salvaje de Hitchcock hace que, finalmente, la percepción problemática se resuelva objetivamente (y, en este sentido, *La*

ventana indiscreta sería una película más cartesiana que la de Antonioni, tanto en su planteo como en su solución, en la medida en que tanto el protagonista como el espectador acaban «sabiendo la verdad»). Lo que verdaderamente ocurrió en el departamento de Torwald pudo ser constatado, Jeffries fue capaz de verificar empíricamente sus afirmaciones puramente especulativas del principio. La duda es completamente resuelta en el momento en que Jeffries, caído en el suelo del patio, le pregunta al detective escéptico si ahora, después de todo lo que ocurrió, pedirá finalmente un mandato contra Torwald, a lo que Doyle, como avergonzado, asiente. El escepticismo fue completamente refutado.

Eso es todo lo que un cartesiano necesita: la rectificación de la experiencia imperfecta a través del trabajo conjunto de la razón y las observaciones, exactamente lo que falta al final de *Blow-Up*, donde la evidencia es siempre y perpetuamente imperfecta. A través de la razón y la deducción, Jeffries consigue finalmente reconstruir paso a paso los hechos, a pesar de la inicial imperfección de sus sentidos, denunciada por Descartes. Sin embargo, la resolución definitiva del enigma, y la consecuente eliminación del estado de duda e incertidumbre es lo único que vincula las concepciones del conocimiento de Hitchcock y Descartes. El filósofo francés plantea el problema del conocimiento como si existiese un primer momento de duda absoluta, de falta de certeza radical. Hitchcock muestra en *La ventana indiscreta* un componente no presente en Descartes: *la certeza inicial*, la creencia fanática en evidencias imperfectas e insuficientes, como un camino viable hacia la verdad. Es precisamente la testarudez e insistencia de Jeffries en pruebas claramente insuficientes, y su sentimiento imbatible de tener razón, lo que le llevan, finalmente, a descubrir el crimen y a atrapar al asesino. Con una actitud cartesiana de duda radical, él habría desistido prontamente delante de las evidencias fuertemente contrarias a sus hipótesis, y habría quedado empantanado en su estado de duda hipercrítica, paralizado por sus propias incertidumbres. Es su absoluto dogmatismo, no su escepticismo crítico, lo que le lleva finalmente al éxito.

La prueba, de Jocelyn Moorhouse, es una obra de múltiples perspectivas de análisis. Martin (Hugo Weaving) es un ciego de nacimiento, ahora con 32 años, que ha crecido con la fuerte impresión de que todos le mientan al decirle cómo es el mundo. El trauma proviene de un recurrente re-

cuerdo de infancia en el cual su madre, aún joven pero condenada a muerte por una enfermedad precoz, le relata al niño, ya ciego, lo que ve por la ventana: un jardín, un sol radiante y un viejo jardinero trabajando. Martin siempre ha desconfiado de ese relato de los hechos y, para cerciorarse alguna vez de que no le han mentido, ha sacado una foto desde esa lejana ventana de su infancia y la ha guardado para mostrársela alguna vez a alguien en quien realmente pueda confiar y que ésta le diga qué es lo que verdaderamente hay en la foto. Con el pasar del tiempo, Martin se ha vuelto taciturno, desconfiado y receloso; vive con una especie de ama de llaves, de servicios generales, de la misma edad que él, Celia (Genevieve Picot), que alimenta una secreta pasión por Martin, el cual no corresponde.

Martin ha conservado desde la infancia la insólita (para un ciego) costumbre de sacar fotografías de todo lo que no ve. Aunque no sabe a ciencia cierta lo que fotografía, el mero sacar fotos que no puede ver le da la fuerte sensación de llegar adonde sus inexistentes ojos no consiguen. Su vida se modifica sustancialmente cuando conoce a Andy (Russell Crowe), un joven trabajador de restaurante, honesto y servicial, que después de unos pocos encuentros despierta en Martin una inusitada confianza, y a quien el joven ciego pide que le describa el contenido de sus fotografías. Finalmente, Martín parece haber hallado a alguien que le diga cómo es realmente el mundo. Al contrario de lo que ha sentido durante toda su vida, Martin percibe que Andy no lo engaña y que se puede confiar en él. Esa confianza es fugazmente amenazada por obra de Celia, mujer amarga y resentida, quien, despechada por los constantes rechazos de Martin, se une a Andy en un romance fugaz, en una tentativa de separar a los dos jóvenes. Pero la comunicación entre los amigos, quizás precisamente por su carácter inevitablemente indirecto y torcido, se muestra difícil de destruir. En verdad, Martin conserva a Celia a su servicio sólo porque se trata de una persona por quien puede sentir pena, que es el sentimiento que supone que él despierta en los otros.

Los tres constituyen un auténtico triángulo cartesiano de incertidumbre: a Celia le gusta seguir a Martin en su paseo diario por el parque y provocarle pequeños sustos (como sujetar al perro para que no pueda acudir a las ansiosas llamadas de Martin). El joven ciego saca una foto del lugar en donde el perro es mantenido preso, y luego pide a Andy que le describa lo que hay en la foto. Andy no se atreve a decirle que se trata de

Celia, y es la única vez que miente a Martin. Descubierta la mentira, el único vínculo seguro y confiable con la realidad se ha roto. Después de despedir a Celia se desarrolla el diálogo filosófico fundamental de la película. Andy aguarda a Martin en la calle, y éste le recrimina:

—Deberías haber tomado más cuidado conmigo. Yo soy ciego, no soy una persona como cualquier otra. Para mí la verdad es muy importante.

—Sí, lo sé —responde Andy, compungido—, pero todo el mundo miente. El hecho es que no mienten permanentemente. Está bien, admito que mentí respecto de Celia, pero es sólo eso. Sé que todo tu mundo es la verdad. Debes tener piedad de nosotros.

—¿Cómo podré confiar de ahora en adelante?

—No puedes.

Después de unos instantes, Martin se da cuenta de que, a pesar de la «traición», ha encontrado a la única persona capaz de describirle lo que hay en la vieja foto que ha sacado en su infancia. Se la muestra entonces a su amigo. Frente a la foto, Andy le ratifica el antiguo relato de la madre: en la foto hay, realmente, un jardín, un jardinero viejo trabajando en él, y es un brillante día de sol. Martín respira aliviado: ahora sabe, finalmente, cómo es el mundo. Cuando Andy quiere devolverle la foto, Martín le dice, con absoluta convicción: «Es tuya. Puedes quedarte con ella».

La historia de Martín es la de una duda fundamental acerca de la consistencia del mundo. Se podría decir: es un caso especial, es ciego. Pero, visto radicalmente, todos lo somos, y Martin demuestra ser más perspicaz y visionario que muchas personas que ven. ¿Cómo consigue probar la existencia de las cosas exteriores? ¿Es cartesiano su procedimiento? Él tiene, ciertamente, la cautela cartesiana: no acepta como verdadero nada de lo que no pueda tener una evidencia completa; para él, como para Descartes, lo que es dudoso es llanamente falso. Pero, también como Descartes, Martin no es un escéptico: cree en la verdad objetiva, cree que el mundo es de una determinada manera y no de otra, y cree que es posible proporcionar una prueba de lo que es verdadero. Como Descartes, desconfía profundamente de los otros, de lo recibido a través de relatos, pero no elimina la posibilidad de encontrar un otro confiable, algo que pueda ser ratificado de manera independiente.

Hay verdades que Martin, a causa de su ceguera, no puede conquistar por sí mismo y para las cuales debe acudir a un auxilio externo. Anti-cartesianamente, sin embargo, Martin no desconfía radicalmente de sus sentidos: utiliza exhaustivamente su tacto y su olfato, y su manía de sacar fotos demuestra una básica confianza en la visión, a pesar de no tenerla. También, ciertamente, confía en la visión de otros, poniendo tan sólo una condición de confiabilidad que no se relaciona con la integridad del órgano visual, sino con la integridad moral de la persona. La que finalmente Martin obtiene es, si se quiere, una especie de ratificación moral de la existencia del mundo. «No me mienten; luego, el mundo existe», «Me dicen la verdad, luego existo», podrían ser el resumen de la trayectoria a través de la cual Martín elimina finalmente su estado de duda.

Descartes consigue esto a través de la garantía divina. Andy no es, ciertamente, Dios, pero sí que aparece en la vida de Martin como una especie de ángel. Él es la garantía última de todas las verdades en las que Martin está dispuesto, de ahora en adelante, a creer, una vez descifrado el enigma de la foto. De alguna forma, la «prueba» de Martin es directa, no pasa por el *cogito*, va directo hacia el fundamento divino del mundo. En verdad, Martin no cree que su existencia sea más segura que lo que le viene indirectamente del exterior. Al contrario, es del exterior que espera obtener los elementos que le ayuden a terminar de constituir su propia realidad, su propio *cogito*. Para él no es suficiente con pensar, actividad que tal vez un ciego desarrolla intensamente. La prueba de su existencia le vendrá de parte de un otro (no del Otro) excepcionalmente confiable, capaz de romper la incertidumbre. Es mucho más una prueba intersubjetiva que trascendente.

El otro engañador (Celia) es el «genio maligno» de Martin, aquel que construye para él una realidad ficticia e improbable, perturbadora y peligrosa. Antes de conocer a Andy, la realidad de Martin estaba delineada por el ambiguo recuerdo materno y por la dañina providencia de Celia. En esas condiciones, no había un camino abierto hacia el mundo en el que pudiera confiar. Como el genio maligno, Celia pone errores e inconsistencias en la cabeza atormentada de Martin. Es absolutamente necesario para obtener la ambicionada prueba contar con accesos alternativos al mundo. La búsqueda de Martin es estrictamente científica, llevada a cabo con frialdad cartesiana, sin manifestación de ningún tipo de afecto, desapasionadamente.

**Construcción de un concepto: entre la estética
ornamental y la terrible seriedad de la vida.
(La hélice totalmente inútil)**



Inutilidad y Trascendencia. *Blow-Up*.
(Michelangelo Antonioni, Inglaterra/Italia, 1966)

En su primera visita al negocio de antigüedades que quiere comprar, Thomas detiene el auto enfrente del negocio, una pareja gay conduciendo perritos blancos pasa por ahí y ambos lo miran; Thomas entra en la tienda. La cámara pasa lentamente por montones de objetos, y en medio de ellos hay una reja detrás de la cual aparece el rostro velado de un viejo, extremadamente antipático, que le pregunta qué quiere; asoma la cabeza fuera de la reja diciéndole que no hay pichinchas allí; Thomas le dice que busca cuadros de paisajes, y el viejo, que ahora sale claramente fuera del conglomerado de objetos, le miente diciéndole que no hay cuadros de paisajes, que están todos vendidos. Sopla un objeto soltando el polvo encima de Thomas. Éste, con mucha calma y algo de ironía, le pregunta si es el propietario, el viejo dice que el propietario ha salido y que no sabe cuándo volverá. Thomas sale del negocio, va hasta el coche y en el fondo ya se avista el parque en donde sacará las famosas fotos; coge la cámara del auto y comienza a sacar algunas fotos de la tienda, retrocediendo hacia el parque.

Después de sacar las fotos de la mujer y del hombre más viejo, y de hablar con la joven que quiere comprarle los negativos, vuelve a al nego-

cio de antigüedades; la cámara lo espera instalada dentro de la tienda; también desde dentro se enfoca al mismo viejo de antes, que está cerrando las persianas y le indica, con un gesto brusco de la cabeza, que el dueño está adentro. Interior de la tienda. En primer plano, la joven y bonita dueña del negocio, medio triste, absorta escuchando música, con un disco en la mano, responde automáticamente al saludo de Thomas pero no lo mira hasta después de iniciada la breve conversación entre ambos. Él le pregunta por qué está vendiendo el negocio. Ahora la cámara la enfoca, como si apareciese desde la derecha en el centro del cuadro, como si se dispusiera a decir algo muy importante; ella le dice que está cansada de antigüedades y que quiere viajar a Nepal; Thomas le dice que Nepal está lleno de antigüedades y no la toma en serio. Se pone a observar distraídamente los objetos y, de repente, ve algo que todavía no vemos, en una pared lateral; Thomas se excita terriblemente, pregunta el precio y dice que quiere comprarla y llevarla de inmediato a casa. Ambos comienzan a retirar objetos y podemos ver que se trata de una hélice enorme. Exterior de la tienda, la cámara enfoca la hélice que está siendo transportada por ambos; con la ayuda de la chica, trata de poner la hélice en el auto, pero no cabe; ella lo regaña por tratar tan mal al coche y le promete entregar la hélice a domicilio ese mismo día.

Más tarde, cuando Thomas está en su casa con la extraña mujer del parque, llega el empleado de la tienda a entregar la hélice; al principio, Thomas no se acuerda de haberla comprado; después la cámara, desde el piso superior, muestra al empleado y a Thomas colocándola en el suelo del estudio fotográfico; el empleado se marcha; la mujer, desde el piso superior, le pregunta para qué sirve eso, y Thomas le dice que para nada, que tan sólo es bonita; ella le dice que si tuviera un espacio tan grande como ése, la pondría en el techo como ventilador. Cuando suben, desnudos ambos de la cintura hacia arriba, él le dice que tal vez coloque la hélice allí como una escultura, y ella aprueba, diciendo que eso quebrará las líneas rectas. Todavía más tarde, cuando Thomas regresa del parque en donde ha constatado la presencia del cadáver que las fotos le han revelado, ahora la cámara lo apunta desde el mismo nivel, en la planta baja: Thomas mira melancólicamente la hélice en el suelo y la toca suavemente con la punta del pie, totalmente embebido en sus pensamientos. Es la última vez que la hélice aparece.

En este ejemplo se muestra cómo un concepto puede necesitar de imágenes intermitentes para desarrollarse, de manera interrumpida, no continua, cuando un mismo tema es retomado en varios momentos del filme, por ejemplo, a través de una serie de apreciaciones de un objeto. La hélice es, en casi todas sus apariciones, tratada como un objeto puramente estético, completamente inútil, objeto de una pasión avasalladora («No puedo vivir sin ella», dice Thomas en la tienda, y regaña duramente a la dueña del negocio por dejar caer la hélice al piso, pero más tarde, cuando se la entregan, ya ni se acuerda de haberla comprado). Objeto sucesivamente deseado, después olvidado, más tarde nuevamente recordado y elogiado («Es bella») y más tarde aún, dejado a un lado cuando el enigma del parque absorbe toda la atención de Thomas. Las imágenes de las distintas actitudes del joven respecto de la hélice van marcando su propia transformación. La hélice inútil no es el único objeto del filme que narra esta transición —que es su tema central—; en su búsqueda por credibilidad de lo que fotografió, Thomas entra en un show de música donde una multitud de fanáticos lucha desesperadamente por apoderarse de un pedazo de guitarra destruida por uno de los músicos; Thomas consigue salir del show con el anhelado pedazo de guitarra, después de arduo esfuerzo, pero, a la salida, mira casi con desprecio el tan ansiado trofeo y lo arroja a la calle, habiendo perdido todo su interés por él. En otro momento, Patricia, la mujer de un amigo, al ver la foto que muestra el cadáver en el parque, comenta: «Se parece a uno de los cuadros de Bill» (su marido pintor modernista). En todos estos casos, un objeto oscila entre lo meramente ornamental y lo que nos compromete profundamente con la vida.

Más películas inciertas

El tema de la duda es uno de los más recurrentes en el cine de Alfred Hitchcock, ya desde la película muda *El enemigo de las rubias* (*The lodger* – *El inquilino*, 1927), hasta el clásico *La sombra de una duda* (1943). *Sombras de sospecha* (*The naked edge*, 1961), de Michael Anderson, sigue la misma pista, en un blanco y negro totalmente hitchcockiano y con el mismo guionista de *Psicosis*, Joseph Stefano. Al comienzo de *Acusados*

(*The accused*, 1988), de Jonathan Kaplan, una muchacha con las ropas desgarradas y sucias sale corriendo de un bar, en medio de la madrugada, llorando y gritando, mientras un joven, en una cabina telefónica cercana, denuncia que acaba de ocurrir un estupro. El espectador no ha visto *nada* que le diga, a ciencia cierta, que *hubo* un estupro. Fenomenológicamente descrito, lo único que se ha visto es una muchacha corriendo, con las ropas desgarradas y una persona hablando de lo que acabó de ocurrir. La violación ha sido inferida a través de narraciones indirectas y relatos. ¿Hubo realmente tal hecho? En esta duda consiste el filme de Jonathan Kaplan, sobre todo a partir del momento en que una abogada persistente se hace cargo del caso. La presunta víctima es Sarah Tobias (Judie Foster), una chica de clase media baja, de poca educación, algo ruda y liberal, que trabaja de *garçonette* en un bar. En la noche del hecho, despechada por haber sido abandonada, se viste con ropas provocativas y entra en un bar repleto de hombres, en donde se bebe, juega y fuma marihuana. Sarah comienza a bailar de manera sexy y provocativa en medio de hombres, y cuando éstos comienzan a asediarla, declara que quiere irse porque tiene que trabajar al día siguiente. A pesar de eso, es violentada por tres de ellos, mientras que un grupo grande de frequentadores del bar, embriagados y excitados, aplauden y estimulan el acto con bromas y gritos. A pesar de que los abogados de la acusación tratan de acentuar los aspectos que muestran la incitación de la propia Sarah a la violencia de la que fue víctima, la doctora Murphy acaba ganando el juicio, y se consigue la condena no sólo de los tres violadores sino de quienes presenciaron el acto sin asistir a la víctima.

Al contrario que en los filmes anteriormente analizados, en *Acusados* tenemos no solamente la duda acerca de un hecho, sino también sobre la personalidad de la principal involucrada, y de su actuación dentro del hecho. La personalidad de Sarah es el centro mismo de la duda, su lugar más apropiado e inquietante. Lo más perturbador de esa duda, enclavada en el modo de ser de una persona, es que no se aclara nunca, ni siquiera cuando los hechos son esclarecidos. Los hechos ahora encajan y se entienden, pero la personalidad de Sarah continúa envuelta en sombras. La abogada ha enfocado, profesionalmente, tan sólo la parte objetiva y jurídica de la cuestión, y es ésta la que finalmente se «soluciona» con la condena de los implicados. Pero el hecho subjetivo y moral de la cues-

tión no queda resuelto, puesto que es verdad que aquellos hombres superaron el límite de lo que podían hacer, pero también que Sarah los provocó. Su abogada proviene de un mundo burgués, moralista y reglado, que ve desde afuera el mundo de la noche (alcohol, droga, juego), y busca aclarar la duda de manera articulada y organizada, a través de métodos y estrategias racionales. Lo único que le interesa, son *los hechos*. Pero, en realidad, el mundo de Sarah es fundamentalmente ambiguo, sigue una temporalidad diferente. Este choque de concepciones muestra que las dudas vinculadas con el ser humano, con el tejido de su conciencia y las telarañas de su interioridad, no siempre son aclaradas cuando los hechos objetivos lo son. El abismo de un ser humano parece como un desafío para la duda cartesiana.

En la misma línea de *Blow-Up* —la de observadores-artistas que descubren crímenes a través de sus obras— podemos recordar las bellísimas *La hipótesis del cuadro robado* (1979), de Raúl Ruiz y *El contrato del dibujante* (1982), de Peter Greenaway. Pero en *El fotógrafo del pánico* (*Peeping Tom, Tres rostros para el miedo*, 1960), de Michael Powell, es el propio Mark Lewis, el fotógrafo, quien comete los crímenes y, al mismo tiempo, los filma, en una especie de investigación sobre la naturaleza y manifestaciones del miedo, que es su obsesión de infancia. Aquí se modifican drásticamente las relaciones con lo registrado y, por tanto, la propia comprensión de la duda, que no desaparece por el hecho de ser el propio fotógrafo quien produce los hechos, sino que cambia el eje de la actitud misma de la duda, ya que Mark es para sí mismo un enigma mucho más impenetrable que todas las mujeres aterrorizadas que consigue filmar. En las películas de Hitchcock y Antonioni la cámara descubría muertes; aquí, la propia cámara las provoca, ya que en el momento fatal es tan mortífera y aterrorizadora el arma utilizada como el registro implacable de los últimos segundos de la víctima. Aquí la intervención del sujeto en el material ambiguo de lo filmado es fundamental, ya que es el propio *cogito* el que está comprometido con el objeto con el fin de impedir cualquier certeza.

Ejercicio 6
Los empiristas británicos:
John Locke y David Hume.
La identidad de Batman y el cine
no causal de Quentin Tarantino
(Las críticas a la sustancia y la causalidad)

Filósofos empiristas contra la tradición metafísica

John Locke fue un filósofo inglés nacido en 1632, en Bristol. El hogar de Locke estaba regido por el severo código presbiteriano. En 1652 ingresó en la Universidad de Oxford, en donde le desagradaron (como antes le habían desagradado a Bacon) las «cuestiones inútiles» de la escolástica dominante y su «modo ininteligible» de hablar. Se sintió inseguro de poseer un perfil idóneo para una exitosa carrera académica y manifestaba a menudo una profunda falta de confianza en la humanidad y, sobre todo, en la capacidad que el ser humano tiene para volverse mejor, según se lo escribió a su padre en una carta.

Empezó a escribir filosofía alrededor de los 30 años y a interesarse por cuestiones políticas, criticando tanto el anarquismo como el autori-

tarismo y la intolerancia. Pero también se interesó por la ciencia, particularmente por la medicina. Admitió que la lectura de Descartes le despertó el gusto por los estudios filosóficos, sobre todo a través de la actitud anti-escolástica del filósofo francés. En 1666, entró a trabajar al servicio de Lord Ashley —que sería más tarde Conde de Shaftesbury, en 1672— jefe de los ideales políticos de los Whigs. Locke fue amigo personal de Lord Ashley, así como su preceptor, médico y secretario. En la casa de su patrono, tuvo Locke la oportunidad de convivir con muchas personalidades intelectuales y políticas de la época, y también bastante tiempo para escribir lo que sería su *Ensayo sobre el entendimiento humano*.

Locke se mantuvo fiel a aquellos ideales, aun después de que Ashley fuera destituido de sus cargos en 1675 y obligado a abandonar sus actividades políticas, por representar los intereses del Parlamento contra el creciente absolutismo del soberano Carlos II. El propio Locke fue perseguido por sus conexiones con el Conde de Shaftesbury, por lo que tuvo que huir a Francia y Holanda, donde continuó escribiendo intensamente, aunque quejándose de los nefastos efectos de «tener que escribir sin continuidad». Tras una larga estadía en ese país, regresó a Inglaterra alrededor de 1689, después de la victoria del Parlamento en la llamada Revolución Gloriosa. Ésta es la época de las polémicas en torno a la cuestión de la tolerancia, que siempre interesó profundamente a Locke.

La única vez que Locke mostró interés por el casamiento fue a los 50 años, y con una mujer de 24, llamada Damaris Cudworth. Ella no lo aceptó y acabó casándose con un noble. Se dice que ellos acogieron a Locke cuando éste era anciano y estaba enfermo. Los últimos años de Locke transcurrieron calmos, dentro de la nueva situación política, recibiendo muchas visitas y participando en discusiones hasta el fin de la vida, ocurrido en 1704.

David Hume fue un filósofo escocés, nacido en Edimburgo, en 1711. Aunque de familia noble, el joven Hume no tuvo una buena situación económica, además estar aquejado desde temprana edad por enfermedades y depresiones profundas. Demostró desde pequeño una gran curiosidad y amor por la lectura y la erudición, siendo Cicerón y Virgilio sus autores favoritos. El padre de Hume era abogado y deseaba para su hijo la misma profesión. Pero a los 18 años, Hume abandonó sus estudios de Derecho para dedicarse a la filosofía, para la cual creía tener «un tempe-

ramento osado». Viajó por Francia, Holanda e Italia, y llegó a instalarse, alrededor de 1734, en La Flèche, el colegio en el cual Descartes había estudiado. Fue allí donde compuso una gran parte del que sería el *Tratado sobre la naturaleza humana*, que Hume publicaría en 1739. Tenía entonces 28 años.

La publicación de este libro fue un gran fracaso, que Hume lamentó amargamente, y que le llevó a escribir más tarde las *Investigación acerca del entendimiento humano*, una obra menos ambiciosa, más breve y rigurosa, en la que trataba de corregir los errores del juvenil Tratado. A partir de 1742, las obras de Hume comenzaron a tener más éxito, lo cual le devolvió el ánimo, ya que el filósofo escocés siempre dio una enorme importancia al reconocimiento (no del gran público, pero sí de la intelectualidad ilustrada), y se deprimía enormemente cuando no lo obtenía de inmediato. En 1744, optó por primera vez por una cátedra académica, la de Ética y Filosofía del Espíritu en la Universidad de Edimburgo, pero esta institución —al igual que otras— estaba fuertemente manipulada por fanáticos de la Iglesia Evangélica Escocesa. El Rector calificó como heréticas las doctrinas de Hume, y el cargo fue concedido finalmente a un tal William Cleghorn, un comerciante.

Entre 1745 y 1747 interrumpió sus estudios para dedicarse a actividades diplomáticas y militares, que aumentaron sensiblemente su fortuna. Su vida y producción intelectual estuvieron siempre amenazadas por profundas depresiones y dudas, y sus obras fueron muy combatidas por su espíritu escéptico y fuertemente crítico, sobre todo en lo referente a cuestiones religiosas. Uno de sus mayores enemigos fue el Reverendo William Warburton, que llegó a ser Obispo de Gloucester y que hizo una desfavorable recensión del *Tratado*, persiguiendo al filósofo y vituperándolo después de cada una de sus publicaciones. Las ideas de Hume sobre religión natural, milagros, etc., debieron ser las más combatidas y denigradas. En 1756 se llegó a pedir que fuera excomulgado. En 1751, apoyándose en el creciente éxito de sus escritos, Hume hizo su segunda tentativa de ocupar una cátedra en la Universidad, esta vez la de Lógica, lo que le daría la agradable oportunidad de trabajar al lado de su amigo Adam Smith, el futuro gran economista. Pero la reacción de la comunidad y de la Iglesia hacia las pretensiones académicas de Hume fue enérgica, y la cátedra acabó yendo a las manos de un tal James Clow. El filósofo

sofo escocés no pudo dar nunca una sola clase de filosofía en su patria por causa del fanatismo religioso.

Se dedicó entonces, nuevamente, a tareas diplomáticas a partir de 1763 en la embajada de París, donde tuvo una impresionante acogida; se encontró con famosos filósofos franceses (D'Alembert, Buffon, Diderot, D'Holbach, Rousseau) y llegó a ser nombrado secretario de la Embajada, de lo cual llegó a plantearse seriamente quedarse a vivir en ese país. Sin embargo, regresó a Edimburgo en 1769, «muy rico y lleno de salud», según cuenta él mismo en su Autobiografía. Falleció en 1776, en el año de la Declaración de la Independencia de los Estados Unidos. Había escrito poco antes: «Poseo el mismo ardor por el estudio que siempre he sentido... Es difícil sentir mayor desapego hacia la vida que el que siento en estos momentos».

Kant conoció las obras de Hume a través de traducciones y, paradójicamente, por medio de las airadas críticas contra él que frecuentemente leía. En sus *Prolegómenos*, Kant escribió: «Lo confieso francamente: el recuerdo de David Hume fue justamente lo que, hace muchos años, interrumpió por primera vez mi sueño dogmático y dio a mis investigaciones en el campo de la filosofía especulativa una dirección completamente nueva». Schopenhauer escribió: «En cada página de David Hume hay más para aprender que en las obras completas de Hegel, Herbart y Schleiermacher».

Una de las ideas más persistentes a lo largo de toda la historia de la filosofía europea, clásica y moderna, ha sido la de «sustancia», la idea (o tal vez intuición) de que las propiedades o atributos de una cosa deben «apoyarse» en algo, en una especie de «sustrato» que nunca es igual a ninguna de aquellas propiedades, ni tampoco a la suma de todas ellas, sino «algo más», que permanece constante cuando la cosa cambia de propiedades, se mueve o se transforma. Según el punto de vista sustancialista, si hay un caminar debe haber algo que camina, si hay un decir, debe haber algo que dice, si hay un pensar, debe haber algo que piensa, etcétera. Aristóteles, un gran pensador sustancialista, ya había escrito en la *Metafísica*:

[...] De modo que pudiéramos suscitar la cuestión de si las palabras «pasear», «gozar de salud», «sentarse» llevan consigo que cada una de estas cosas goza

de existencia, y lo mismo en cualquier otro caso de esta índole; porque ninguna de ellas es suficiente en sí o capaz en sí de separarse de la sustancia, sino más bien es lo que anda o está sentado o goza de salud la cosa existente, de existir algo. Ahora bien, esas cosas se consideran más reales por haber definido algo que las sustenta, es decir, la sustancia o el individuo que lleva consigo tal atributo; porque nunca empleamos la palabra «bueno» o «sentado» sin que algo lo lleve consigo. De este modo es evidente que en virtud de esta categoría es también cada una de las otras cosas; por lo tanto, aquello que es primero, es decir, no en sentido restringido sino sin calificación, debe ser sustancia. (Aristóteles, *Metafísica*, Libro VI, cap. 1).

La sustancia es concebida, por tanto, como una especie de soporte último, que ya no puede apoyarse en nada más básico, o como un sujeto último que no puede, a su vez, ser predicado de ninguna otra cosa. A veces, en algunos autores, la sustancia ha sido identificada con la «esencia» de algo. La pregunta por la esencia es respondida, según la filosofía tradicional, a través de una definición, que diría «lo que la cosa es». El sustrato último de las cosas coincidiría así, con su propia hechura, con el ser que la define como siendo tal cosa y no otra. Aristóteles nuevamente:

Llamamos sustancia: 1) a los cuerpos simples, es decir, a la tierra, el fuego, el agua y todo lo de esta especie, y en general a los cuerpos y a las cosas compuestas de ellos, tanto animales como seres divinos y a sus partes. Todo eso se llama sustancia por no atribuirse a un sujeto sino que todo se atribuye a ellos; 2) aquello cuya presencia en las cosas que no se atribuyen a un sujeto es causa de su ser, como el alma lo es del ser del animal; 3) las partes cuya presencia en tales cosas las limitan y marcan como individuos, y por cuya destrucción queda destruido el todo [...]; 4) la esencia, cuya fórmula es una definición, se llama también sustancia de cada una de las cosas. (Ibídem, Libro IV, Cap. VIII).

Para el filósofo griego, la pregunta por la sustancia de las cosas es la pregunta fundamental de la filosofía:

[...] creemos conocer la cosa con mayor perfección cuando conocemos o sabemos lo que es, por ejemplo, lo que es el hombre, o lo que es el fuego,

antes que cuando conocemos su cualidad, su cantidad o su lugar, puesto que conocemos cada uno de dichos atributos también solamente cuando conocemos lo que es la cantidad o la cualidad. Ciertamente, la cuestión suscitada en tiempos antiguos, actuales y desde siempre, que queda siempre sujeta a duda, ha sido ésta: «¿Qué es el ser?», que se reduce precisamente a esta otra: «¿Qué es la sustancia?» [...] (Ibídem, Libro VI, cap. 1).

Locke fue el primer gran crítico moderno de la noción de sustancia. Siguiendo bases empiristas, rigurosamente basado en la observación de la experiencia efectiva y no en especulaciones, este filósofo sostuvo que toda idea debe haber surgido de una correspondiente impresión sensible, o de un conjunto de impresiones sensibles. Cada idea en nuestra mente debe haber tenido una genealogía a partir de lo sensible, no puede haber surgido de la nada, a menos de ser una pura fantasía. Si no fuera así, si la génesis de una idea no pudiera ser debidamente reconstruida, entonces se trata de una idea confusa y oscura, de una entidad metafísica o de algún mito insostenible. Y esto ocurre, de hecho, con un gran número de nociones tradicionales de la filosofía, entre las cuales está, precisamente, la noción de sustancia que fue noción central en las metafísicas antiguas y medievales, y que persistía aún en algunas filosofías modernas. En verdad, nada se aclara realmente, según dice Locke, cuando se afirma que lo que «sostiene» a las propiedades de una cosa es una «sustancia» básica, ya que sólo tenemos impresiones sensibles de esas propiedades, mientras que no tenemos ninguna impresión sensible de esa presunta «sustancia». Lo único que se puede hacer con una noción que no posee un sentido empírico es tratar de explicar de dónde puede haberse originado, vale decir, hacer una genealogía empírica de la misma, sin tratar de entenderla en algún sentido puramente lógico o especulativo. Si el concepto no pasa exitosamente por esa prueba, debemos abandonarlo como carente de sentido.

En realidad, la sustancia es una idea aparentemente simple, pero que proviene de un conglomerado de ideas, a las que se ha dado un nombre único y a las que se trata como si fuera algo simple sin serlo realmente. En un sentido empirista, las cosas son idénticas al conjunto de sus propiedades sin que debamos postular un «algo» más allá de ellas, como algo que debiera «sostenerlas por abajo» (así como los antiguos creían

que un elefante o una tortuga gigante debían sostener a la Tierra para que no cayese). Desde el punto de vista empirista, las cosas deben recibir tan sólo definiciones operacionales basadas en propiedades y disposiciones a actuar de alguna manera, y no definiciones «sustanciales» en el sentido tradicional. Escribe Locke:

Si al pobre filósofo hindú (que imaginaba que también necesita la tierra algo en lo que apoyarse) se le hubiera ocurrido pensar en la palabra sustancia, no habría tenido necesidad de molestarse en encontrar un elefante que sostuviera la tierra, ni una tortuga que sostuviera al elefante, ya que la palabra sustancia habría hecho ambas cosas sin ninguna dificultad. Y cualquiera que le preguntara debería sentirse tan satisfecho con la respuesta del filósofo hindú de qué es la sustancia que sostiene la tierra (aunque no sepa qué es la sustancia), como nosotros nos sentimos satisfechos de las respuestas de los filósofos europeos y de su doctrina, cuando afirman que la sustancia, aunque desconocen lo que es, es la que soporta los accidentes. De esta manera, no tenemos ninguna idea de qué es la sustancia y sólo tenemos una idea confusa y oscura de lo que hace. (John Locke, *Ensayo sobre el entendimiento humano*, Libro Segundo, capítulo XIII, párrafo 19).

Si bien la idea de sustancia no tiene ningún sentido, una filosofía empirista debe ser capaz de explicar cómo los humanos llegaron a construir una idea tan bizarra, mediante cuáles mecanismos de la mente, la observación y el lenguaje.

Como la mente está abastecida [...] de un gran número de ideas simples que le llegan por medio de nuestros sentidos, tal y como se hallan en las cosas exteriores, o por medio de la reflexión sobre sus propias operaciones, puede observar también que cierto número de esas ideas simples siempre van unidas; y que presumiéndose que pertenecen a una sola cosa, una vez unidas se las designa por un solo nombre [...]. Lo cual, por inadvertencia, hace que hablemos y consideremos sobre lo que en realidad constituye una complicación de ideas unidas, como si se tratase de una sola idea simple; porque [...] al no imaginarnos de qué manera estas ideas simples pueden subsistir por sí mismas, nos acostumbramos a suponer que existe algún substrato donde subsistan y de donde resulten; a lo cual, por tanto, denominamos sustancia. (Ibíd., cap. XXIII, párrafo 1).

Y continúa:

Al escuchar semejantes términos [hombre, caballo, sol, agua, hierro], quien entienda ese idioma se forjará en su mente una combinación de esas diversas ideas simples que él usualmente ha observado, que existen juntas comúnmente... ideas que él supone que subsisten y que están, como si dijéramos, adheridas a ese sujeto común y desconocido [...]. La idea de sol, qué es sino un agregado de esas distintas ideas simples de luz, calor, redondez, de algo que tiene un movimiento constante y regular, que está a una cierta distancia de nosotros, y quizás alguna otra idea más, según que quien haya pensado y disertado sobre el sol haya estado más o menos acertado al observar esas cualidades sensibles, ideas o propiedades que se encuentran en esa cosa que él llama el sol. (Ibídem, parágrafo 6).

La idea de sustancia se monta, en verdad, a través de un conglomerado de ideas simples a cuyo conjunto se da un nombre en el lenguaje, y que comienza a ser usado como si fuera algo simple y fundamental.

Esta problemática de la sustancia tiene una resonancia muy interesante cuando se aplica a seres humanos, y no a cosas, ya que la existencia o no de una sustancia como substrato tiene que ver con el problema de la identidad personal: ¿cómo sabemos que somos los mismos de ayer, y cómo sabemos, en general, que las personas que «reconocemos» continúan siendo las mismas de siempre? ¿Cuáles son los criterios de identidad personal, si no deseamos echar mano a indeseables recursos sustancialistas? Locke afirma que es la conciencia de sí lo que constituye el criterio de la identidad personal, ya que, según él, «es imposible que uno perciba sin percibir que lo hace». Esto falta en las cosas inmateriales, pero está presente en el ser humano en la forma de la autoconciencia:

[...] debemos ahora considerar qué significa persona. Pienso que ésta es un ser pensante e inteligente, provisto de razón y de reflexión, y que puede considerarse asimismo como una misma cosa pensante en diferentes tiempos y lugares; lo que tan sólo hace porque tiene conciencia, porque es algo inseparable del pensamiento, y que para mí le es esencial, dado que es imposible que uno perciba sin percibir que lo hace. [...] Cuando vemos, oímos, olemos, gustamos, sentimos, meditamos o deseamos algo, sabemos que actuamos así. Así sucede siempre con nuestras sensaciones o percepciones actuales, y es preci-

samente por eso por lo que cada uno es para sí mismo lo que él llama él mismo, sin que se considere en este caso si él se continúa a sí mismo en diversas sustancias o en la misma. Pues como el estar provisto de conciencia siempre va acompañado de pensamiento, y eso es lo que hace que cada uno sea lo que él llama sí mismo, y de ese modo se distingue a sí mismo de todas las demás cosas pensantes, en eso consiste únicamente la identidad personal, es decir, la identidad del ser racional [...]. (Ibídem, Libro II, cap. XXVII, parágrafo 11).

Una persona no puede decir, como pretenden los espiritistas, por ejemplo, que ha sido Sócrates en alguna otra vida, o un animal o una planta, pero que no tiene ningún recuerdo o conciencia de sus acciones en esas vidas anteriores. Sin esta conciencia no hay fundamento empírico suficiente para declarar que la persona es realmente quien pretende ser. Lo constante en los seres humanos no es ninguna «sustancia», sino tan sólo una operación, la de reconocerse a sí mismo en la autoconciencia de sus propias acciones:

Supongamos que un cristiano católico, o pitagórico, se crea con el derecho de pensar [...] que su alma ha [...] ocupado diversos cuerpos humanos, como un hombre que yo conocí, que estaba persuadido de que su alma había estado en Sócrates [...]; ahora bien, pregunto si habrá alguien que diga que ese hombre, esa misma persona sea Sócrates, aunque no sea consciente de ninguna de las acciones de Sócrates, ni de ninguno de sus pensamientos [...]. Supongamos también que piense que se trata de la misma alma que estuvo en Néstor o en Tersites, durante el asedio de Troya [...] y, por tanto, esa alma pudo tanto haber estado en ellos como en cualquier hombre presente. Pero como él no tiene conciencia de ninguna de las acciones ni de Néstor ni de Tersites, la cuestión es si se concibe o puede concebirse a sí mismo como la misma persona que uno de ellos. (Ibídem, parágrafo 16).

De igual modo que la noción de sustancia, también la noción de «causalidad» es muy antigua y persistente en la tradición filosófica europea, aunque sufre muchas transformaciones a lo largo del tiempo. Aristóteles distinguió cuatro tipos de causas (formal, material, eficiente y final) y en todo el período medieval esta noción fue enormemente importante en las argumentaciones teológicas y metafísicas. Existieron en la historia del pensamiento europeo muchas teorías diferentes de la causalidad, y

también muchas dudas acerca de su naturaleza y aplicaciones; pero nunca hubo en la tradición una duda radical acerca de la legitimidad de esa noción, que fuera desarrollada sistemáticamente. Éste es precisamente el mérito filosófico de Hume, que con instrumentos críticos integralmente empiristas, trató de demostrar que la causalidad es una mera proyección de la mente, un hábito sintético y regular al que no corresponde nada de real en los objetos. Las llamadas «cadenas causales» son tan sólo asociaciones regulares establecidas por el hábito y que, como tales, no ostentan ninguna garantía más allá de cierta regularidad sintética. Escribe Hume:

Para comenzar ordenadamente, examinaremos la idea de causalidad y el origen de donde se deriva. Es imposible razonar correctamente sin entender a la perfección la idea sobre la que razonamos; y es imposible entender perfectamente una idea sin llevarla a su origen, examinando la impresión primaria de que procede. [...] Dirijamos, por tanto, nuestra vista sobre dos objetos cualesquiera de los que denominamos causa y efecto, y examinémosles por todas partes, a fin de encontrar la impresión que produce esa admirable consecuencia de un objeto a otro. Ya a primera vista me doy cuenta de que no debo buscar tal impresión en ninguna de las cualidades particulares de los objetos. [...] De hecho, no hay nada existente, sea externa o internamente, que no pueda ser considerado como causa o efecto. [...] La idea de causalidad deberá, pues, derivarse de alguna relación entre objetos; y es esa relación la que ahora debemos intentar descubrir. (*Tratado de la naturaleza humana*, Libro 1, Parte III, Sección II).

A continuación, Hume expone algunas de las relaciones entre objetos que crean la impresión de que unos son la causa de otros:

En primer lugar, encuentro que, sean cuales fueren los objetos considerados como causas y efectos, ellos son contiguos; de modo que nada puede actuar en un tiempo o espacio separado —por poco que sea— del correspondiente a su propia existencia.[...] Por tanto, puede considerarse que la relación de contigüidad es esencial a la de causalidad.

Y prosigue:

La segunda relación que señalaré como esencial a las causas y efectos no es tan universalmente aceptada, sino que está sujeta a controversia; se trata de la

prioridad del tiempo de la causa con relación al efecto. [...] En virtud del choque que se produce, el movimiento de un cuerpo es considerado como causa del movimiento del otro. Cuando examinamos estos objetos con la mayor atención vemos únicamente que un cuerpo se aproxima al otro, y que el movimiento del uno precede al del otro, pero sin intervalo perceptible alguno. Es inútil que nos atormentemos con más pensamientos y reflexión sobre este asunto. (Ibídem).

En verdad, la crítica a la causalidad es también, al mismo tiempo, una crítica contra cualquier noción fuerte de «necesidad» y, por consiguiente, contra los sistemas metafísicos del pasado, en los que esta noción era central.

¿Tendremos entonces que conformarnos con estas dos relaciones, de contigüidad y sucesión, como si suministraran una idea completa de la causalidad? De ningún modo: un objeto puede ser contiguo y anterior a otro sin ser considerado como causa de éste. Hace falta una conexión necesaria. Y esta relación tiene mucha más importancia que cualquiera de las dos mencionadas. [...] La idea de necesidad surge de alguna impresión. Pero no hay impresión transmitida por nuestros sentidos que pueda originar tal idea. Luego deberá derivarse de alguna impresión interna o impresión de reflexión. No hay impresión interna que esté relacionada con el asunto presente sino esa inclinación, producida por la costumbre, a pasar de un objeto a la idea de su acompañante habitual. Esta es, pues, la esencia de la necesidad. En suma, la necesidad es algo existente en la mente, no en los objetos. Y nos resultaría imposible hacernos la más remota idea de ella si la considerásemos como cualidad de los cuerpos [...]. (Ibídem, Sección XIV, pág. 292).

Ésta es la idea que, según Kant, lo despertó de su sueño dogmático. El mundo es, para Hume, un conglomerado de acontecimientos encadenados por conexiones radicalmente contingentes, en el cual todo nuestro conocimiento y toda nuestra moral son conjeturales y provisionarios. Kant interpretó la idea de Hume de otra manera, llevándolo a concebir a la causalidad como una categoría a priori del entendimiento.

En lo que se refiere específicamente a la moral, nada como la «libertad» podría existir en un mundo de naturaleza humeana. En realidad, la creencia en la libertad ha provenido, según Hume, de la confusión entre

azar y libertad: porque de las acciones humanas no se conocen claramente todas sus determinaciones, o porque acontece un choque fortuito entre diversas determinaciones, se ha pensado, erróneamente, que tales acciones podían ser «elegidas» por los propios agentes como seres humanos «libres». En verdad, el carácter azaroso de los acontecimientos transforma al mundo en una estructura débilmente controlable. Vale la pena citar extensamente el famoso ejemplo del patíbulo para mostrar la escasa diferencia, según Hume, entre las leyes físicas y las leyes humanas, igualmente inexorables:

[...] al juzgar las acciones de los hombres, deberemos proceder basándonos en las mismas máximas que cuando razonamos sobre los objetos externos. [...] El prisionero que no tiene ni dinero ni alguien que se interese por él descubre la imposibilidad de escapar a causa tanto de la obstinación de su carcelero como de los muros y rejas que le rodean. Y en todos sus intentos por alcanzar la libertad, antes prefiere romper la piedra y el hierro de éstos que torcer la inflexible naturaleza de aquél. Y si este mismo prisionero es conducido al patíbulo, prevé su muerte con igual certeza por la constancia y fidelidad de sus guardianes que por la acción del hacha o de la rueda. Su mente pasa por una cierta serie de ideas: la negación de los soldados a dejarle escapar, la acción del verdugo, la separación de la cabeza del tronco, la efusión de sangre, los movimientos convulsivos y la muerte. Ésta es una cadena en que están conectadas causas naturales y acciones voluntarias; la mente, sin embargo, no encuentra diferencia alguna entre ellas, cuando pasa de uno a otro eslabón: lo que va a suceder no es menos cierto que si estuviera conectado con las impresiones presentes de la memoria y de los sentidos por una cadena causal enlazada por lo que solemos llamar necesidad física. (Ibídem, Libro II, Parte III, Sección 1).

Obras

John Locke: *Tratados sobre el gobierno civil* (1689/90) – *Carta acerca de la tolerancia* (1689) – *Ensayo sobre el entendimiento humano* (1690) – *Pensamientos sobre la Educación* (1693).

David Hume: *Tratado sobre la naturaleza humana* (1739/40) – *Ensayos: moral y política* (1741/42) – *Investigación acerca del entendimiento humano* (1748) – *Investigación acerca de los principios de la moral* (1751)

– *Historia de Inglaterra* (1762) – *Autobiografía* (1776) – *Diálogos acerca de la religión natural* (Póstumo).

Películas sobre identidades difusas y causalidades quebradas

Batman I y II, de Tim Burton (EE. UU., 1989, 1992). ¿Existe una sustancia común a Batman y a Bruce Wayne? Sustratos, azares y contigüidades alteradas – *Pulp fiction*, EE. UU., 1994), de Quentin Tarantino, y *No matarás* (*Krótki Lilm o Zabijaniu*, Polonia, 1987), de Krystof Kieslowski. Cuando el antes viene después del después: las fragilidades de la cadena causal.

El cine muestra, a lo largo de su historia, a personas que se transforman en otras, hombres que se tornan vampiros o lobos, a veces otros animales (peces, etc.), personajes que tienen más de una identidad, hombres que son mujeres o viceversa, o villanos que pueden transformarse en cualquier cosa o persona (como el hombre «líquido» de *Terminator II*). El problema aristotélico problematizado por Locke que se plantea aquí es el siguiente: esas personas que se transforman, ¿continúan siendo las mismas a través de sus transformaciones? Y en caso de responderse afirmativamente, ¿qué es lo que en ellas continúa existiendo a pesar de sus radicales transformaciones? ¿Se trata de una «sustancia básica» que se mantiene y que está «por debajo» de lo que se transforma, como quería la filosofía tradicional de cuño aristotélico? ¿O, por el contrario, podemos tener, como propone Locke, criterios puramente funcionales para comprender esas transformaciones, sin necesidad de postular algo tan misterioso como una «sustancia» común y estable?

A diferencia de otros metamorfoseados, Batman no sufre ninguna alteración en su cuerpo, como sí la sufren, por ejemplo, Drácula, los hombres-lobo (como el protagonizado por William Hurt en *Viaje alucinante al fondo de la mente* [*Altered states*, 1980], de Ken Russell, o por Jack Nicholson en *Wolf* [1994], o el hombre-mosca de Cronen-

berg, o el *Zelig* de Woody Allen), sino que él simplemente viste una ropa, se provee de un cierto equipamiento y adopta una personalidad nueva, gracias a lo cual desarrolla acciones insólitas desde el punto de vista de su vida habitual como el millonario pacato y caritativo Bruce Wayne. Al ser la transformación puramente externa, sin afectar a la corporalidad de Bruce Wayne sino solamente a su atuendo y su comportamiento, parecería plausible decir que Batman y Bruce Wayne son, sin ninguna duda, la misma persona. Pero, sin embargo, la cuestión no es tan simple.

En primer lugar, cuando está vestido como Batman y actúa como él, Bruce Wayne se torna irreconocible para los otros. Nadie diría que él es Bruce Wayne, porque dejó de actuar, hablar y actuar como éste, dejando a un lado el hecho de que ya no se viste como él, ya que éste podría ser un elemento secundario: cuando nos encontramos con un amigo en un baile de disfraces sabemos que es él, nuestro amigo, sólo que disfrazado. El disfraz no interesa. Nuestro amigo, aun disfrazado, continúa comportándose como siempre lo hizo, diciendo los mismos chistes sin gracia, reconociéndose a sí mismo como abogado o dentista o profesor, sólo que disfrazado. Lo importante en el caso de Batman es que él, al cambiar de ropa, también cambia de personalidad, de comportamiento, de perspectiva sobre el mundo: se comporta como un héroe temerario, casi suicida, maneja armas ultramodernas, se torna violento y hasta vengativo en su odio al crimen en la ciudad de Gotham. En este sentido, podríamos decir que él deja, literalmente, de ser Bruce Wayne con relativa independencia de la vestimenta que usa.

Digo «relativa» porque también sería extraño que Batman se comportase como Batman pero continuase vestido con el traje y la corbata de Bruce Wayne. En ese caso, ¿sería Batman aquella persona? Creo que todo el mundo tendería a decir que sí, que es Batman (porque lucha, corre, salta y vuela como Batman, a pesar de estar vestido como Bruce Wayne). Pero, si por otro lado, Bruce Wayne fuese a un baile de disfraces vestido como Batman, pero continuase actuando y comportándose y hablando como Bruce Wayne, ¿sería Batman? Creo que todo el mundo diría que no, que no lo es, que continúa siendo Bruce Wayne. Parece que el comportamiento funciona mejor como identificador que la mera vestimenta. (La ilusión de los niños pequeños, que creen ser Batman porque

se visten como él). Tanto es así que si Bruce Wayne, vestido como Bruce Wayne, se comportase como Batman (luchase, volase, etc.), las personas descubrirían que Bruce Wayne es Batman, es decir, sería descubierto el secreto fundamental de la doble identidad que mantiene a Batman en actividad; en tanto que eso no ocurriría si Bruce Wayne apareciese en una fiesta vestido como Batman, pero continuase comportándose como Bruce Wayne. Despertaría más un sentimiento de ridículo (como si un hombre pacato quisiera hacerse pasar por un superhéroe sólo por vestir su ropa, como en el caso del niño).

El criterio que estamos considerando aquí es el reconocimiento por parte de los otros. Si los otros te reconocen como Batman, eres Batman; si te ven como Bruce Wayne y te tratan como a Bruce Wayne, pues bien: eres Bruce Wayne. Es un criterio social de identidad. Sólo que ése no es el criterio de identidad propuesto por Locke (aunque, tal vez, no sea totalmente incompatible con él). El criterio de Locke es la autoconciencia. Bruce Wayne sabe que se disfraza de Batman y se transforma en Batman, y tiene plena conciencia de eso; y, después de haber actuado como Batman (en sus luchas contra los villanos de Gotham, contra el Joker, el Pingüino, Catwoman, Charada, etc.), él se acuerda de haber hecho eso, de esos villanos y de los enfrentamientos que tuvo con ellos, etc. Es esta memoria autoconsciente lo que constituye, según Locke, la identidad de una persona, el hecho de que ella pueda reconocer como suyas las acciones que lleva a cabo. Si, por algún motivo (por ejemplo, un gas amnésico que el Joker pudiera haber lanzado sobre la multitud, como es su jocosa costumbre) todos los habitantes de Gotham hubieran perdido la capacidad de reconocer a Batman como Batman, aun en ese caso Bruce Wayne podría, según Locke, pararse frente al espejo y decir para sí mismo: «No obstante el hecho de que nadie me reconozca como Batman, yo sé perfectamente que, a pesar de todo, *soy* Batman».

Pero, ¿significa esto que si Batman cayese de un techo, golpease su cabeza, perdiese la memoria y no recordase nada de lo que ha hecho, ¿sólo por eso él dejaría de ser Batman? Diríamos, más bien, que él es Batman, sólo que no se acuerda. Pero esto no sería absurdo desde el punto de vista de Locke? Sin embargo, un criterio social parece poder resolver la situación. Supongamos que un hombre vestido como Batman yace inconsciente en el suelo, después de una caída terrible. Es ayudado

por un grupo de personas que lo reconocen como Batman. Pero al volver en sí, el hombre vestido como Batman no se acuerda de nada de lo que ha hecho, se extraña mucho de verse vestido con esas ropas y no tiene ninguna memoria de quién es él. ¿Podríamos estar seguros de que ese hombre es Batman tan sólo sobre la base del reconocimiento de los otros? Locke diría que no. Podría tratarse de un lunático que se viste de Batman y que cayó en la vereda. Hasta el momento en que aquella persona, lúcidamente, no afirme que tiene plena autoconciencia de ser Batman, en el sentido de acordarse de lo que ha hecho como Batman, no se podrá estar seguro de que aquella persona tendida en el suelo es efectivamente Batman.

Tanto es así que si Batman cayese de un techo, se desmayara y despertase rodeado de curiosos que, durante su inconsciencia, han visto su rostro y descubierto su identidad secreta, tan celosamente guardada, él aún podría preservarla diciendo que él es, en realidad, Bruce Wayne, sólo que le gusta disfrazarse de Batman de vez en cuando, pero que él no es realmente Batman. Esta mentira puede ser plausible precisamente porque el criterio de la vestimenta o el aspecto físico (que es lo único que puede ser públicamente reconocido) no es concluyente. El verdadero criterio es algo que no puede ser socialmente reconocido, esto es, la autoconciencia íntima y personal, precisamente lo que permite a Bruce Wayne continuar preservando su doble identidad, tan importante para su combate contra el crimen.

Según Locke, no se necesitaría de ninguna «sustancia» para explicar la identidad de Batman y Bruce Wayne, ni postular nada de «común», ninguna especie de base compartida tanto por uno como por otro. Bruce Wayne podría transformarse totalmente, cambiar todo (ropas, comportamientos, hábitos, etc.), ser totalmente otra persona, no mantener absolutamente nada de común con su personalidad anterior; pero si él tiene autoconciencia de sus acciones cuando está totalmente transformado en otra persona, él y esa otra persona son, según Locke, la misma persona. No precisa existir ningún sustrato común que se mantenga a través de las transformaciones, que era lo que subyacía a la idea tradicional de sustancia. En general (es decir, en un caso no tan extraordinario como el de Batman), si alguien se golpea y no se acuerda de quién es, podemos decir: «Hasta que le ocurrió el accidente se acordaba de quién era; cuando se

restablezca, se acordará nuevamente». (Ésta es la situación presentada en la película *El jardín de las delicias* [1970], de Carlos Saura). Pero el criterio social no parece funcionar para Locke, porque los otros podrían equivocarse sobre mí (como en *Anastasia* [1956], de Anatole Litvak); sólo yo mismo puedo, en cada caso, saber de mi identidad.

En el caso de Batman, es muy importante que exista un buen criterio de identidad, porque las acciones de Bruce Wayne y las de Batman están fuertemente vinculadas: Bruce Wayne decidió gastar parte de su enorme fortuna en la creación de una doble identidad para combatir el crimen, vengando así simbólicamente la muerte de sus padres a manos de los gánsteres. Batman nace, de este modo, como una especie de terapia, de correctivo, de tentativa de apagar o disminuir el dolor por una pérdida traumática, y de un profundo sentimiento de desamparo. Es, en ese sentido, un monstruo, tan monstruoso como los monstruos que combate (el Joker, el Pingüino, etc.), tal como le dice el impagable Alfred (Michael Cough), su criado (que es el único que sabe todo sobre él): «¿No pretenderá usted ser la única aberración de la ciudad, señor?» La diferencia es que la monstruosidad y el desamparo del Joker o del Pingüino se traducen en una sorda destructividad (el Pingüino quiere arrojar en los desagües a todos los primogénitos de Gotham porque fue eso lo que sus propios padres hicieron con él; el Joker fabrica un perfume que obliga a las personas a reírse compulsivamente, adoptando su misma monstruosidad facial, etc.), mientras que la monstruosidad de Bruce Wayne se transforma en una intencionalidad asistencial y heroica. ¿Todo habrá dependido, freudianamente, de los padres que, por casualidad, se tuvo? Pero podríamos imaginar que Bruce Wayne, en vez de combatir a los delincuentes, comenzase, a partir de su propio conflicto, a matar a los padres de todas las personas, y que el Pingüino, en vez de secuestrar a los primogénitos, fundase una Sociedad para protegerlos (la Penguin Red Cross, tal vez) para impedir que sean ellos arrojados al desagüe, como le ocurrió a él. De todas maneras, hay una vinculación profunda e indispensable entre las dos personalidades, de manera que es fundamental para Batman saber que él es realmente Bruce Wayne y viceversa (y no ser un esquizoide como el protagonista de *Psicosis* [1960] de Hitchcock, o la mujer de *Las tres caras de Eva* [1957], que literalmente se olvidaban de todo lo que hacía la otra personalidad).

¿Son, en definitiva, las películas *Batman I* y *II*, de Tim Burton, películas anti-sustancialistas? Parece que sí, en la medida en que la identidad del superhéroe esté basada en la autoconciencia y no en el hecho de tener él algún tipo de «sustancia». Para encuadrarlos como filmes aristotélicos, sustancialistas en el sentido tradicional, habría que preguntarse qué es lo que hace que Batman sea Batman y no otra persona, cuál es su «esencia», su sustancia, aquello que se diferencia de sus accidentes, de las propiedades que Batman tiene tan sólo por casualidad, y no por el hecho de ser la persona que es. Éstas son las preguntas tradicionales que se planteaba la filosofía europea sustancialista clásica, y que Locke critica. A eso se podría replicar que Batman es definido como héroe, valeroso, justiciero, intrépido, inteligente, asistencial, enigmático, etc. Si no tuviera esos rasgos, no sería Batman. Este criterio «lógico» estaría próximo al criterio público antes mencionado, porque las personas podrían reconocer a Batman por poseer esas propiedades. Pero el criterio de Locke es más «psicológico» que «lógico». Consiste en la autoconciencia, que es un cierto proceso mental, o en la posibilidad de decir «yo», y no tan sólo en la posesión de un grupo de propiedades inconscientes de sí mismas. En este caso, el cine no parece cuestionar a la filosofía, sino tan sólo ilustrarla. Veamos qué acontece en el caso de la crítica de Hume contra la causalidad.

La primera película de Quentin Tarantino, *Reservoir Dogs* (1992), comienza mostrando a un grupo de delincuentes sentados alrededor de una mesa de bar, minutos antes de intentar un osado asalto. La próxima secuencia, sin embargo, comienza con uno de ellos, conocido por Mr. Orange (Tim Roth) gravemente herido dentro de un auto que corre a alta velocidad, dirigido por otro miembro de aquel mismo grupo, Mr. White (Harvey Keitel), que lo insta a calmarse porque ya están llegando cerca del garaje que usan como escondite. Aquí hay una primera quiebra de secuencia, de las muchas que habrá a lo largo de todo el filme. La quiebra produce inmediatamente un efecto perturbador —se pasa de un ambiente jocoso y relajado a un horror de sangre y de dolor— y constituye un poderoso suspenso: ¿qué habrá sucedido? ¿Quién hirió a Mr. Orange? El espectador infiere que alguna cosa salió mal en el asalto; supone que fue la policía quien lo hirió. Los que ven la película no saben que el herido es en realidad un policía infiltrado entre los criminales. Si

uno lo supiera (si las cadenas causales estuvieran organizadas linealmente), se podría preguntar: ¿por qué los policías herirían a uno de sus colegas? Pero hay que tener información anterior para plantearse ciertas cuestiones y no otras. La información va siendo administrada de manera irregular y anómala, a contracorriente del cine tradicional rigurosamente causal y, por tanto, produciendo con sus imágenes, efectos, expectativas y curiosidades no clásicas en el espectador tradicional de cine.

Uno piensa que hubo una causa para que aquel hombre apareciera herido, después de haberlo visto en la primera escena, cuando hablaban y bromeaban tranquilamente con los que tomamos como sus colegas, alrededor de la mesa del bar. Sólo que entendemos que esa causa no es lo que ha precedido inmediatamente al suceso; la causa no es lo que está colocado contiguamente y previamente al suceso causado. Una conversación de un grupo de personas en una mesa de bar no tiene como efecto una herida de bala en el cuerpo de una de ellas. Falta la causa, ella no fue mostrada. Pero eso enseña que la contigüidad y la precedencia en el tiempo no son suficientes para determinar causalidad. Es nuestra mente, como sostiene Hume, la que la determina, incluso cuando ella «falta», cuando no está presente en la secuencia «normal».

Este procedimiento narrativo no es tan sólo un recurso estilístico de Tarantino, aunque él haya sido uno de los primeros en darle un relieve bastante original. Muchos directores habían afectado, de alguna manera, la secuencia narrativa lineal; ya el montaje alternado de Griffith o los golpes de montaje de Eisenstein, en pleno cine mudo, eran experimentos en los cuales lo que era mostrado alternada o paralelamente no siempre tenía una conexión causal clara y directa, aunque se mantenía cierta línea general hacia un objetivo, más o menos narrativo o demostrativo. Algunas obras de Orson Welles no son demasiado lineales, pero ninguno de sus filmes, ni siquiera *Ciudadano Kane* representa una ruptura radical de secuencias narrativas (aunque él sea extremadamente creativo en reinventar las conexiones clásicas). El cine surrealista y la primera vanguardia (de los años 1920) habían alterado secuencias, pero en filmes en donde las historias tendían a diluirse y, por tanto, también la propia noción de «desvío». Sólo en la década de 1960, con la Nouvelle Vague o Nueva Ola francesa, hubo directores como Alain Resnais y Jean-Luc Godard que

contaron historias quebradas (ubicadas entre las historias lineales tradicionales y la total «no-historia» de surrealistas y la segunda vanguardia, de los años 1960), al lado de otros, como Truffaut y, sobre todo, Eric Rohmer, que mantuvieron la secuencia lineal de maneras novedosas.

Tarantino, que es en sí mismo una especie de enciclopedia cinematográfica viva, mostró la quiebra de secuencias causales como una posibilidad expresiva del propio lenguaje cinematográfico en cuanto tal, descubriendo la transgresión causal como una parte casi natural de ese lenguaje. No hizo esto en *Reservoir Dogs* sino en su siguiente película *Pulp Fiction*, de 1994. Y contemporáneamente a él, pero no con mucha anterioridad, otros directores exploraron esa técnica: Carlos Saura, Robert Altman, Paul Thomas Anderson, Brian De Palma, Michael Haneke, Hou Hsiao-Hsien, Werner Herzog, Jia Zhangke, Stanley Kubrik, Sergio Leone, M. Night Shyamalan, Alexander Sokurov, Andrei Tarkovski, Gus Van Sant y Alejandro González Iñárritu, entre otros. Para ver cómo *Pulp fiction* exagera esta técnica narrativa al extremo, podemos tratar de «reconstruir» (palabra absurda) lo que sería la secuencia lógica «por contigüidad» de este filme (un trabajo de psicoanalista tratando de entender cuál sería la cadena diurna que está siendo quebrada en el sueño o el acto fallido). Esa «secuencia normal» podría ser algo como lo siguiente:

- 1) El joven Ringo (Tim Roth) y su novia Yolanda (Amanda Plummer) están en un bar, hablando tranquilamente y, de repente, deciden asaltarlo, como parece que ya hicieron otras veces. La escena se corta cuando los dos se encaraman encima de la mesa, apuntando sus armas hacia los clientes, que no son mostrados. Sólo al final del filme, se sabrá que, entre los clientes, están Vincent Vega (John Travolta) y Jules Winfield (Samuel Jackson), dos pistoleros profesionales y altamente peligrosos, que trabajan al servicio de un poderoso mafioso llamado Marsellus Wallace).
- 2) Vienen los títulos de crédito de la película, e inmediatamente se muestra a Vincent y Jules yendo en auto y hablando trivialidades, estacionando, llegando a la puerta de un departamento delante del cual se demoran aún hablando banalidades, después entrando violentamente, abordando a un grupo de jóvenes drogadictos que, aparentemente, han robado droga de su jefe Marsellus. Comienza una con-

versión tensa, durante la cual los pistoleros matan a tiros a uno de los jóvenes drogadictos.

- 3) Un boxeador, Butch Coolidge (Bruce Willis), está recibiendo un dinero de Marsellus Wallace para perder una lucha, cuando entran Vincent y Jules, curiosamente (mal) vestidos con camisetas blancas y pantalones cortos, evidentemente prestados, mientras que en la escena anterior estaban elegantemente vestidos de traje y corbata. (¿Qué fue lo que causó el cambio de vestimenta?)
- 4) Vincent Vega comprando drogas, y mientras se dirige a la casa de Marsellus a buscar a la mujer de éste, Mía (Uma Thurman), a pedido del propio jefe, que quiere que su mujer se divierta con alguien de total confianza (como Vincent) durante uno de sus viajes. Vincent y Mía van a un salón de baile muy ruidoso, donde conversan, participan y ganan un concurso de danza. Vuelven a la casa de ella, y Mía tiene un ataque por sobredosis de drogas. Vincent la lleva apresuradamente a la casa de un vendedor de drogas, Lance (Eric Stoltz), y le aplican una inyección que consigue recuperarla. Vincent la conduce nuevamente a casa.
- 5) El boxeador Butch desobedece las órdenes de Marsellus y no solamente gana la pelea, sino que mata al adversario y huye con el dinero de las apuestas. Marsellus pide a Vincent que busque a Butch y lo mate, pero es Butch quien acaba matando a Vincent, al regresar éste a su casa para buscar un reloj. Al salir, Butch encuentra accidentalmente a Marsellus, luchan y ambos van a parar a las manos de dos depravados sexuales que, dentro de un almacén de armas, tratan de violar y matar a Marsellus. Butch salva a Marsellus y es perdonado. Butch huye.
- 6) Vuelta al departamento de los jóvenes drogados mostrados en 2). Jules aún no ha matado al segundo joven drogadicto y está hablando con él. En verdad, hay un tercer joven, armado, escondido en el baño, sin que Vincent y Jules lo sepan. En un determinado momento, el joven sale abruptamente del baño y descarga las seis balas del revolver encima de los dos pistoleros, pero, curiosamente, no acierta ninguna de ellas. Los dos pistoleros matan al joven, pero Jules, al salir completamente ileso de ese aluvión de balas, queda convencido de que acaban de presenciar un milagro, e interpreta eso como una señal

de que debe abandonar ese tipo de vida. Salen de allí, suben al auto junto con un cómplice y accidentalmente el revólver de Vincent dispara y mata al cómplice, dejando el auto y sus elegantes trajes llenos de sangre.

Desesperados, van a la casa de un conocido, Jimmy (Quentin Tarantino) y llaman desde allí a Marsellus (que aún no ha sido traicionado por Butch y, por tanto, no ha sido aún salvado por él de los depravados) para que los socorra. Marsellus los pone en contacto con un tal Winston Wolf (Harvey Keitel), que acude rápidamente y les manda que laven bien el coche y se cambien de ropa, poniéndose camisetitas y pantalones cortos, aquellos que vimos en 3).

- 7) Vincent y Jules van a un bar a tomar el desayuno, precisamente el bar donde los dos jóvenes mencionados en (1) se proponen hacer el asalto. Al intentarlo, son fácilmente dominados por Jules, que les da una buena reprimenda, como si fueran dos niños desobedientes, y los deja ir. La película termina allí.

La película termina allí, pero no la historia. Sólo que el resto ya lo hemos presenciado antes. El fin de la historia ha precedido al final del filme, y el comienzo del filme es posterior al comienzo de la historia. El ordenamiento factual del filme no coincide con el ordenamiento ideal del contenido temático. Hay dos secuencias diferentes, una de ellas causal, la otra alterada. La pregunta es: ¿cómo hacemos para inferir la cadena causal a través de esa yuxtaposición? La secuencia «por contigüidad» —de, por ejemplo, la que podríamos llamar «secuencia Vincent Vega»— no coincide con la secuencia causal «normal» que somos capaces de reconstruir (¿y cómo lo haríamos?) a partir de los datos de que disponemos. En verdad, Vincent acompaña a Jules para matar a los jóvenes drogadictos, y al volver de allí mata accidentalmente a su colega, son auxiliados por Wolf, vuelven a la casa de Marsellus, éste le pide a Vincent que acompañe a su mujer para salir, más tarde le pide que mate al boxeador Butch, pero el boxeador acaba matándole. En la secuencia por contigüidad (o yuxtaposición), Vincent aparece vivo después de haber sido muerto por Butch. La contigüidad no es, pues, condición necesaria de causalidad, pues se puede reorganizar la contigüidad sin alterar las cadenas causales. Pero éstas no se alteran no porque sean «objetivas», sino porque, como sos-

tiene Hume, nuestra mente las proyecta y puede continuar reconociéndolas aun a través de la secuencialidad alterada. Esta posibilidad mental humeana es, precisamente, lo que permite toda la delicia de las comedias policiales de Tarantino, una especie de Kulechov perverso.

En las obras de Tarantino, así como en las de directores más antiguos antes citados (Resnais, Godard, Carlos Saura, de alguna manera, los poetas de la temporalidad invertida), la narrativa está casi completamente despedazada, «fuera de secuencia», si tomamos como punto referencial clásico algún ordenamiento «natural» de eventos (por ejemplo, si una persona muere, parece responder a la secuencia natural que no aparezca viva de nuevo más tarde. Si alguien acabó de vender un auto rojo y lo cambió por uno negro, no parece responder a la secuencia natural que la persona aparezca nuevamente manejando el auto rojo, etc.). Parece que el espectador proyecta una secuencia causal, los acontecimientos aparecen produciéndose unos a partir de otros. De alguna manera, el espectador proporciona, con su mente, la vinculación, proyecta una causalidad, tal como fue expuesto en la idea de Hume que despertó a Kant de su sueño dogmático.

Sergei Eisenstein, hablando de montaje, ha escrito:

Mientras jugaban con trozos de película [los montajistas] descubrieron en el juguete cierta propiedad que los mantuvo asombrados durante años. Esa propiedad consistía en que dos trozos de película de cualquier clase, colocados juntos, se combinan inevitablemente en un nuevo concepto, en una nueva cualidad, que surge de la yuxtaposición. (Einstein, *El sentido del cine*, págs. 11-12).

Ésta era también la idea de Kulechov, y fue seguida a rigor por Hitchcock y otros. Es como si las conexiones entre imágenes fueran hiper-significativas, de tal forma que simplemente al montarlas juntas, en contigüidad, crea una causalidad en la mente del espectador, un vínculo, como respuesta a un principio de *horror vacui* de la mente humana, o de horror al sinsentido. El espectador de cine, además de su contribución sintáctica —a través del famoso efecto de retina— hace también una contribución semántica en beneficio del sentido del filme: mantiene en algún lugar de su mente la cadena causal «normal» y, al mismo tiempo, da una inteligibilidad a la cadena tal cual está, en su contigüidad no causal o

anti-causal. Se niega a aceptar lo anómalo. Una especie de caridad sintáctico-semántica sin la cual el filme no sería posible, y ni siquiera podría ser aceptado. La película es una obra incompleta: no porque sin esa contribución, no pueda ser «entendida», sino porque sin ella la propia película simplemente no existiría, ni siquiera aparecería a la percepción.

Los filmes que alteran la causalidad natural pueden servir para hacer una especie de experimento humeano. En efecto, si había una causalidad proyectada en la secuencia «natural», ahora esa causalidad debe quedar interrumpida. No obstante, eventos sin relación causal han quedado, en el nuevo montaje, contiguos y en una cierta secuencia temporal tal que la «historia» pueda continuar siendo seguida y entendida. ¿Prueba esto la tesis de Hume de que la contigüidad y la precedencia temporal no son condiciones suficientes de causalidad? En cierto modo sí, porque prueba que la causalidad es más flexible de lo que se imagina, que ella puede ser reconstruida alterando la secuencialidad, o que ella puede ser proyectada de diferentes maneras, y no solamente de la manera que he llamado antes —equivocamente— «natural». Nuestra comprensión del mundo —según parece sugerir el lenguaje de imágenes— es proporcionada por la confluencia y el entrecruzamiento de cadenas causales múltiples y variadas, y no por una única causalidad lineal. No somos mono-causales en nuestra abertura al mundo. En realidad, la causalidad lineal también interviene, pero tan sólo a título de una cadena causal entre otras.

Precisamente, lo que es interesante es que el filme «despedazado», con las secuencias alteradas, continúa sosteniéndose narrativamente, continúa siendo inteligible (a pesar de tal vez pueda exigir del espectador una atención mayor que la habitual); no se necesita una estructura lineal para obtener continuidad, sentido y potencia crítica. En cierta manera, estos filmes muestran que la cadena causal «normal» es proyectada por la mente (como Hume enseña), y que puede ser sustituida por otra cualquiera, todo funcionando igual. Si existiera una causalidad totalmente «objetiva», ella no podría ser alterada sin cortar radicalmente la inteligibilidad. Los filmes de Tarantino serían, simplemente, incomprensibles, ni siquiera podrían ser montados; el público protestaría creyendo que hubo algún error en la proyección.

Vincent ha sido asesinado por Butch, pero aparece vivo, sin embargo, en la última media hora de la película. No obstante lo anterior, ab-

solutamente nadie piensa que él ha resucitado, porque, en verdad, la mente proyecta en el filme una secuencia causal «normal», y se percibe que la muerte de Vincent todavía no ha ocurrido, aun cuando haya sido vista en la pantalla. Pero ¿en dónde puede esa escena *no* haber ocurrido? En la cadena causal proyectada por la mente; porque, fenomenológicamente, ella ocurrió, fue vista, fue presenciada, nos acordamos de ella. Las causas de esa muerte son colocadas, en ese plano ideal, antes del efecto, aun cuando se presenten, por algún motivo, en un orden secuencial alterado.

Pero además de la drástica desvinculación entre causalidad y contingüidad, los filmes de Tarantino —como los de Kieslowski, como veremos— son un rico muestrario de azar y contingencia. Es una coincidencia fatal para Ringo y Yolanda, los dos improvisados asaltantes, que precisamente se encuentren entre los clientes de la cafetería que van a asaltar dos pistoleros profesionales, Vincent y Jules. Ellos no deberían estar allí. En verdad, los dos andan aún en la calle porque ocurrió el accidente del revólver dentro del automóvil, que acabó en la estúpida muerte de su colega. Butch acaba matando a Vincent porque su novia se ha olvidado de coger el reloj de Butch. Si no fuera por el reloj, Vincent estaría vivo. Pero Butch pudo matar a Vincent porque, milagrosamente, el joven drogado no consiguió acertarle ninguna de las cinco balas que le disparó casi a quemarropa, pocas horas antes. Si ese «milagro» no hubiera ocurrido, Vincent Vega no habría estado en el bar ni ayudado a impedir el asalto de la pareja de improvisados maleantes. Si Vincent hubiera muerto en ese departamento, Marsellus habría enviado a otro para matar a Butch. Butch hace mucho ruido cuando entra en su antiguo departamento, en busca del reloj, y Vincent, que está en el baño, no lo escucha (¿otro milagro?), lo que contribuye también a que sea muerto por Butch, etc. Tal vez el sustituto de Vincent hubiera hecho mejor ese trabajo, matando a Butch.

Los filmes de Tarantino son una curiosa e irritante amalgama de coincidencias y pequeñas fatalidades, pero que tienen enormes consecuencias para sus marionetas, al mismo tiempo, peligrosas e indefensas. El mundo de los delincuentes muestra, tal vez, de manera más evidente que el mundo de los intelectuales, su naturaleza azarosa, más allá de ordenamientos y de reglas. Pero, en general, aun en nuestro mundo burgués

reglado y «honesto» —no tan colorido como el mundo del mafioso Vincent Vega— tan sólo proyectamos algunas frágiles regularidades entre eventos, les damos algunos estratégicos nombres a la casualidad y nos acostumbramos a vivir dentro del aparente control de lo que simplemente ocurre. No hay en este tipo de mundo, como sugieren filósofos racionalistas como Kant o Hegel, ningún tipo de «conexión racional» necesaria entre eventos, más allá de esas regularidades empíricas. En el mundo criminal, favorito de Tarantino, esta fragilidad causal llega al extremo, ya que sus personajes no son filósofos ni científicos sino gente en busca de dinero y poder, completamente habituadas a moverse con absoluta soltura dentro de la Contingencia Radical, sin sentir el mínimo interés o la mínima necesidad de buscarle una explicación epistémica o una justificación moral.

El universo despedazado de Tarantino es un universo humeano: muy poco se puede hacer en él y nada se puede hacer contra él. Cuando el antes viene después del después, nos damos cuenta —con miedo— hasta qué punto el mundo es nuestra construcción frágil y provisoria.

Krystof Kieslowski es el gran maestro de la contingencia, el mago de la eventualidad, una especie de Hume polaco. Pero, al mismo tiempo, exagera la tesis de la contingencia hasta extremos mucho más «escépticos» que el filósofo británico. Le gusta hacer películas en las cuales las personas son juguetes de pequeñas fatalidades, de las curiosas y no pre-visibles relaciones entre eventos, de minucias que terminan siendo absolutamente decisivas para sus vidas. Las cosas no encajan, los eventos se empujan de una manera desordenada, tienen vinculaciones insospechadas que se burlan de las previsiones humanas, muestran efectos independientes de sus causas conscientes, un mundo caótico en donde ni siquiera la tesis mentalista de Hume funciona sin excepciones. Para Kieslowski no solamente no existe ninguna necesidad en el mundo, sino que tampoco es posible formarse «hábitos» humeanos sobre cosas y eventos. Simplemente, no hay ningún tipo de regularidad confiable, ni objetiva ni psicológica. Las causalidades proyectadas son burladas por particularidades insospechadas, de manera que ni subjetivamente puede la causalidad funcionar.

El universo moral es tal vez especialmente privilegiado para mostrar esa contingencia radical o, como ha declarado el propio Kieslowski, «el

conflicto entre los mandamientos simplistas (como “No matarás”) y las situaciones confusas y opresivas en que vivimos». Jack Lazar (Miroslaw Baka) es un joven de 20 años, pobre y sin trabajo, que deambula por la ciudad de Varsovia. Waldemar Rakowski (Jan Teczka) es un taxista malhumorado y malicioso, que se divierte molestando a los demás, no respondiendo a las señales de pasajeros que le desagradan y desplegando todo tipo de conductas antisociales. Peter Balicki (Jack Globisz), es un joven abogado, lleno de ideales humanitarios, que se ha recibido muy recientemente. Kiesowski los presenta paralela y simultáneamente, sin que se conozcan entre sí, y es así precisamente que consigue mostrar el entrecruzamiento caótico de las cadenas causales y la producción de inesperados e irritantes «hiatos» de azar. Es un procedimiento omnisciente de la cámara, capaz de captar de manera privilegiada la inquietante inestabilidad del mundo, más allá del optimismo secuencialista de los filósofos apáticos.

El joven Jack y el taxista Waldemar son mostrados, en verdad, como dos antisociales, como vándalos insignificantes hundidos en sus cotidianidades vacías y sin esperanzas. El hecho de que Jack acabe matando a Waldemar es fortuito, podría haber ocurrido lo contrario. Tal vez el taxista malicioso no fuera capaz de matar alevosamente a nadie, pero sí sería capaz, por ejemplo, de huir del lugar de un accidente, en caso de haber atropellado a alguien con su taxi. Tiene mala suerte, porque la víctima es él. Pero lo que es causalmente interesante es que Waldemar y Jack finalmente se encuentran por la vinculación accidental de una serie de pequeños acontecimientos. Jack estaba pasando por la parada de taxis cuando el coche de Waldemar todavía no estaba allí, pero, amedrentado por la presencia de un agente de policía (posiblemente el joven estaba haciendo pequeños robos en esos días de deambular), decide entrar en un bar para tomar un café. Desde la ventana, ve llegar un auto de la policía al que sube el agente y le deja entonces el camino libre. Por su parte, Waldemar debería haber llevado a dos pasajeros que le hicieron señas, pero uno de ellos parecía borracho o enfermo, y Waldemar, con su egoísmo habitual, se arranca ruidosamente negándose a llevarlos y conduce su taxi velozmente hacia la parada fatal, donde el joven Jack (su asesino) está esperando, después de que el agente de policía se ha ido. Se encuentran, pues, en un mismo punto dos personas

que no deberían haberse encontrado. Aun al subir al taxi, hay otros dos hombres —de aspecto respetable— que pretenden compartir el mismo auto con el joven, pero que éste dispensa con una mentira para poder viajar solo con Waldemar y matarlo. «¿Adónde iban ellos?», pregunta la futura víctima. «A Wola», miente el joven. Unos minutos antes de tomar el taxi, el joven Jack ha sido abordado por una gitana que quería leerle la suerte y a la que él aparta con rudeza. La gitana le grita: «Que la mala suerte te persiga». En pocos meses, el joven será condenado a muerte por asesinato. Esto, que parecería la comprobación de un vaticinio certero (lo que aún mostraría una lógica del mundo) es, en realidad, fruto de la más pura casualidad.

Peter, el joven abogado idealista, se entera, mucho después, de que él mismo estaba en aquel bar en donde el joven entró a tomar café, antes de coger el taxi en la parada fatal. Se culpa a sí mismo por no haber percibido nada. Peter se atormenta por no haber podido salvar al joven de la pena de muerte y le pregunta al juez si un abogado con más experiencia y renombre hubiera podido obtener una sentencia mejor para el infeliz joven. El juez responde: «El que usted presentó es el mejor argumento contra la pena de muerte que ya escuché. Pero la sentencia tenía que ser ésa. Con cualquier abogado hubiera sido igual». En realidad, Peter es la autoconciencia filosófica del filme, en la medida en que percibe la dulzura y fragilidad del joven Jack (aun cuando no conozca la otra parte, que la cámara omnisciente de Kieslowski mostró a los espectadores, la maldad y mezquindad de Waldemar, la víctima), y ve con horror que se le mate según la fría letra de la Ley, sin ningún tipo de reconsideración más apropiada a la situación concreta. Cuando está hablando con el joven en la prisión, al final del filme, y el guardia le pregunta, por tercera vez, si ya terminó, el joven abogado se desahoga: «Jamás podré decir que terminé», alusión al carácter insondable del espíritu humano y a la aguda conciencia que Peter tiene de que el aspecto tan sólo jurídico de una cuestión no llega ni al umbral de las últimas motivaciones de lo humano. («Usted es demasiado sensible para esta profesión», le dice el juez. «Sí, pero ahora ya es tarde», responde melancólicamente Peter).

Para encerrar la parábola del azar y la contingencia, el joven le cuenta al abogado, en su última conversación, que él tenía una hermana menor —su única hermana, todos sus otros hermanos eran varones—, por la

que sentía un especial afecto, y que era muy unida a él. La niña murió cuando tenía 12 años, atropellada por un tractor. Jack le cuenta al abogado que él era amigo del conductor del tractor, y que minutos antes habían bebido juntos, mezclando diferentes bebidas (vino con vodka), hasta ponerse bastante ebrios. Al salir del bar, el tractorista perdió el control del vehículo y mató a la hermana de Jack. Ese hecho hizo que el joven abandonase su pueblo natal y se viniera a la ciudad. «Tal vez si ella no hubiera muerto, yo no hubiera salido de mi pueblo y ahora no estaría aquí». Si en aquel día no hubiera bebido con el conductor del tractor, y el tractor no hubiera matado a su hermana, tal vez él no hubiera ido nunca a esa ciudad, y jamás habría estado en aquella parada y matado a aquel taxista. Las perversidades de la «cadena casual».

El mundo de Kieslowski es más contingente que el mundo de Hume, en el sentido de mostrar un ámbito de contingencias que no puede ser dominado por ningún universal epistémico o moral (ni por el Decálogo al que Kieslowski dedicó un largo filme). Las conexiones entre sucesos son completamente insospechadas, y parecen ser los hombres quienes, a posteriori, les atribuyen algún sentido, moral o lógico. Toda regularidad es arbitraria, como la introducida por la jurisprudencia, que escandaliza al hipersensible Peter Balicki. ¿Por qué Jack ha matado brutalmente al taxista Waldemar? ¿Cuál es la causa? La causa, como lo percibe Peter, es insondable, y totalmente desconocida, ya que el propio Jack la desconoce. Posiblemente, mató porque estaba desesperanzado, porque precisaba entrar de nuevo en un mundo del que lo habían expulsado. Jack entra en el mundo sólo para ser condenado y muerto, pues la soledad y la marginación le eran completamente insoportables.

Pero esto «explica» por qué Jack tenía que matar *a alguien*, a cualquiera, no específicamente a ese taxista. La contingencia radical llevó a Waldemar al lugar en el cual sería asesinado, pero esos pequeños acontecimientos incontrolables —no por sublimes, sino, precisamente, por insignificantes— no constituyen por sí mismos la causa de lo que ocurrió, sino sus meras circunstancias. Visto con los ojos de Dios (o de la cámara de Kieslowski), el brutal asesinato de Waldemar es perfectamente absurdo, no porque no tenga sentido, sino porque puede dársele cualquier sentido. El mundo es tan acabadamente fragmentado, que ni siquiera el hábito conseguiría organizarlo.

Construcción de un concepto: la contingencia radicalmente asumida. (El Joker víctima y el Batman torturador)



Impotencia del Bien. *Batman, el caballero oscuro*
(Christopher Nolan, EE. UU., 2008)

En *Batman, El caballero oscuro* (2008), de Christopher Nolan, el famoso Joker (Heath Ledger) cae preso y está en un cuarto de interrogatorio (oscuro, luz de lámpara, vidrios asimétricos). Después de que el comisario Gordon (Gary Oldman) salga, la cámara enfoca frontalmente el rostro del Joker, mostrando una expresión de incertidumbre y expectativa

divertida. Una luz muy fuerte se enciende sobre su cabeza y por detrás de su silla, en forma amenazadora, surge Batman, que sin decir nada lo golpea en la cabeza; el Joker ríe y le dice que no es bueno comenzar por la cabeza; la cámara capta de lejos y de espaldas a Batman golpeando una mano del Joker, después enfocada de cerca, Batman asumiendo claro papel de torturador, mientras Gordon y los otros policías observan por los vidrios. En los momentos en que Batman no lo golpea, el Joker le explica —y la forma del diálogo es bien tradicional— de manera calma y algo encomiástica, que él —Batman— dejó morir cinco personas, que por eso no lo decepcionó, que él —el Joker— no quiere matarlo porque Batman lo completa. Batman trata de proseguir el interrogatorio por las líneas tradicionales, y el Joker le pide, por favor, que no hable así porque nunca será como ellos aunque lo intente: «Para ellos, tú eres una aberración, como yo. Su moral, su código, es una broma pesada. Ellos se librarán de ti como un leproso cuando no te necesiten más. Las personas son todo lo buenas que el mundo permite. Yo no soy un monstruo; sólo estoy en la vanguardia». En este momento, Batman continúa la tortura, la cámara sigue de cerca sus golpes violentísimos, con el Joker puesto contra la pared, volando por los aires, cayendo sobre la mesa. «Yo tengo una regla», le dice Batman, colocándolo contra la pared. El Joker replica: «La única manera sensata de vivir en este mundo es vivir sin reglas». En ese momento, Batman tranca por dentro la puerta del cuarto con una silla, percatándose de que tendrá que ser más violento de lo que los policías permitirían. Esto se muestra en parte desde fuera, donde se sitúan los policías. Se ve al comisario Gordon correr hacia la puerta al mismo tiempo que Batman, pero no consigue llegar a tiempo y se estrella contra la puerta trancada. En el resto del interrogatorio, Batman es persistentemente enfocado desde abajo, desde la posición del Joker, que se arrastra por el suelo en situación de víctima, pero que no para de reír: «Tú no tienes nada, absolutamente nada, para amenazarme», le dice, entre carcajadas. «No puedes hacer nada con toda tu fuerza».

En esta escena se construye en imágenes —y, como sabemos, la imagen abarca lo hablado como cosa, como parte de la composición del cuadro— el concepto de contingencia indestructible y sus consecuencias morales (o inmorales). El Joker en este filme es un experimento visual sobre lo que ocurriría si la contingencia del mundo —la de un mundo

humano— fuera asumida hasta las últimas consecuencias. El mundo funciona sin reglas, de manera que alguien que funcione sin reglas se acomoda perfectamente a la estructura del mundo. Esta contingencia radicalmente asumida mostraría cómo pueden estar muy cerca las fuerzas del «bien» y del «mal», y cómo es hipócrita el establecimiento «civilizado» de sólidos valores morales en un mundo contingente, en el que las personas son «todo lo buenas que el mundo permite». Es la total falta de reglas, el abrazar el caos con total lucidez, lo que torna al Joker invulnerable a la tortura e inclusive a la muerte (en varios momentos del filme, se ha mostrado claramente que al Joker no le importa morir). Las fuerzas del «bien» podrían luchar contra cualquier mafia porque ésta aún sigue reglas; pero delante de la contingencia radical, los justicieros son obligados a transformarse en verdugos y torturadores. Batman aprende la lección del Joker y al final le dice al comisario Gordon: «O mueres como héroe o vives lo bastante para verte transformado en villano».

Más películas quebradas

Otro director que se especializa en fabricar filmes quebrados es el mexicano Alejandro González Iñárritu, autor de *Amores perros* (2000), *21 gramos* (2003) y *Babel* (2006). Historias que se entrecruzan de maneras no causales, pero tampoco casuales (como en el cine de Kieslowski), en líneas perturbadoras y destructivas. Gus Van Sant, en general un narrador lineal (aun en sus películas vacías, como *Gerry*), hizo en *Paranoid Park* (2007) un bello acertijo de imágenes con dos skatistas que provocan la muerte de un cuidador de rieles, cortado por la mitad por un tren. Primero, asistimos a un interrogatorio del adolescente Alex Tremain por parte de un investigador de la policía, acerca del accidente. En el medio del diálogo con el policía, escuchamos el alarido del cuidador accidental, obviamente en la mente de Alex, pero no sabemos eso en aquel momento, no tenemos aún la información. Después vemos a Alex deshaciéndose de la ropa sucia y tomando un baño con aspecto de estupefacción y desolación; después escuchamos que le dice a una amiga que algo ocurrió con él. Pero es sólo después del segundo interrogatorio, cuando reúne a todos los practicantes de skate, que Van Sant presenta por primera

vez el accidente tal como ocurrió. La causa del estado de ánimo crepuscular de Alex viene después del efecto (la muerte del vigilante). La cadena causal no se rompe por el hecho de que se invierta el orden de la misma; pero la contigüidad no es decisiva; como Hume afirma, la causalidad está en la mente.

El tema de la identidad quebrada ha sido muy explorado por el cine: *El otro señor Klein* (1976), de Joseph Losey, sobre el comerciante de arte Robert Klein (Alain Delon) que, durante la ocupación nazi de París, se aprovecha cínica e indiferentemente de la necesidad que los judíos tienen de vender objetos de arte y los compra a buen precio; pero desde que el cartero deja en su puerta —aparentemente por error— un ejemplar de un diario judío a su nombre, comienza una pesadilla de identidad; se sospecha que hay otro señor Klein que está siendo perseguido por la policía; mientras más trata de aclarar su situación, para lo cual incluso acude a la policía, se introduce más y más en los lugares frecuentados por el otro Klein, llegando a conocer a sus allegados, amigos y amantes. En ningún momento los dos Klein son confundidos, se sabe perfectamente que se trata de dos personas diferentes; pero en su obsesión por encontrar a su sosias y esclarecer la situación (que él llama «una cuestión personal»), acaba persiguiéndolo dentro de un campo de concentración, cuando su situación ya había sido aclarada por sus amigos, y finalmente es absorbido por el mecanismo de exterminio. Aquí el concepto estudiado no es la dificultad de conservar la identidad, sino el riesgo de perderse en la identidad de otro, aun reconocida como distinta. Es claro que dentro del palco político del filme, la «confusión» de identidades cobra los rasgos de un «malentendido» policial en tiempos sombríos, en donde los nazis seguían fielmente la idea cartesiana de dudar de todo ante la menor sospecha; al ser confundido con otro, Klein, de alguna forma, es también irremediablemente culpable; ser demasiado parecido a un judío es ya ser un judío, como si la víctima de la confusión fuera, de alguna forma, también su causa.

En *Desesperación* (1978), de Reiner Fassbinder, basado en relato de Nabokov, Hermann Hermann (Dirk Bogarde), de nombre reduplicado, como el del protagonista de *Lolita*, otra famosa novela de Nabokov, fabricante de chocolates ruso durante la primera época del nazismo, comienza a tener frecuentes impresiones de abandonar su cuerpo y contemplarse desde afuera, especialmente en sus actividades sexuales

con su mujer (Andrea Ferreol). Conoce a Félix (Klaus Löwitsch), un obrero desempleado y pasa a considerarlo como su doble, aun cuando ambos son muy diferentes, y Hermann acaricia la idea de matarlo, asumir su identidad y recomenzar otra vida. Aquí hay un análisis de una identidad fantaseada, construida en pleno delirio, como metáfora del deseo humano de salir de la propia piel, atribuyendo todas sus desdichas al hecho bruto de ser él mismo. Es notable cómo grandes directores como Losey y Fassbinder consiguen desplegar problemas insólitos vinculados con la cuestión de la identidad, al lado de los cuales los planteos de Locke parecen extraordinariamente ingenuos y limitados.

Otro experimento visual sobre identidad, hecho por un gran director, es *Inseparables* o *Inseparables* (*Dead ringers* – *Gemelos*, 1988), de David Cronenberg, macabra historia de dos ginecólogos gemelos, Elliot y Beverly Mantle (ambos interpretados por Jeremy Irons), dos mentalidades obsesionadas por la investigación científica, que crecen trabajando juntos, recibiendo muchas críticas por su ingenio para fabricar nuevos instrumentos de auscultación, ganan premios y se interesan por la misma mujer, Claire Niveau (Geneviève Bujold), en verdad más un hechizo científico que un objeto sexual, pues presenta unas deliciosas anomalías físicas que ellos adoran. Elliott tiene la idea de que su hermano gemelo acuda a la próxima cita con Claire y a partir de ahí, ambos se alternan en los encuentros con ella. Pero los dos son muy diferentes: Elliot es seguro de sí y pragmático, mientras Beverly es más romántico y reservado, casi tímido; cuando Claire se da cuenta de haber sido engañada (ya en el acto sexual se da cuenta de que está lidiando con dos personas diferentes), los abandona; Beverly, que se había enamorado, cae en gran depresión y se torna dependiente de las drogas; Elliot, al principio totalmente fuera del drama de su hermano, poco a poco va siendo absorbido por la personalidad de Beverly, transformándose también en adicto; después de matar a Beverly, en verdad inconscientemente por los efectos de los estupefacientes, él también se mata, sellando un antiguo pacto que vimos comenzar en la infancia. Si en «Klein» una personalidad se disolvía en otra por una obsesión de esclarecimiento, y en «Dispair» por un deseo de huida, aquí la disolución se produce por una especie de macabra solidaridad. En los tres casos, el otro aparece como una amenaza constante para la conservación de la propia identidad.

En *Orlando* (1993), de Sally Potter, sobre novela homónima de Virginia Woolf, un joven vive a lo largo de siglos muchas vidas pero conservando su identidad, ya que tiene plena memoria de sus existencias anteriores. En una de sus transformaciones, él cambia de sexo, y exclama: «La misma persona, sólo que con sexo diferente». Esto significa que la consciencia de la propia identidad tiene más fuerza que los más radicales cambios físicos. Este filme sirve como experimento radical sobre la tesis de Locke. Igualmente, en *La piel que habito* (2011) de Pedro Almodóvar, el cirujano plástico Robert Ledgard (Antonio Banderas), en venganza por el asesinato de su hija, cambia el sexo de su asesino y lo mantiene prisionero por mucho tiempo. A pesar de todas las violencias físicas y psicológicas, y al hecho de que el joven fue transformado, contra su voluntad, en una perfecta mujer, él consigue finalmente liberarse, vuelve a la casa de su madre y después de algunos minutos, dice las últimas palabras de la película: «Soy Vicente», lo que reivindica su identidad aún contra la total colonización de su cuerpo.

Ejercicio 7

Kant, Tomás Moro y el club de los poetas muertos (Teoría y práctica)

El impopular filósofo del deber

Kant fue un filósofo alemán, nacido en Königsberg —hoy parte de Rusia— en el año 1724. A lo largo de su vida, presencié muchos cambios de reinados dentro del estado prusiano, así como las vicisitudes advenidas de la Guerra de los Siete Años entre Prusia y Rusia. Sus padres eran de Escocia, la patria de Hume, tanto que su padre aún utilizaba la ortografía escocesa para escribir su nombre: «Cant». Los padres de Kant eran pietistas, una secta protestante de gran rigor moral y enorme preocupación por la salud del cuerpo y la salvación del alma.

Kant entró en la escuela en el año 1733 y permaneció en ella hasta 1740, sin que nada de particular se manifestase en su personalidad o comportamiento. Fue simplemente un alumno correcto. No fue un genio precoz, sino aquel tipo de talento que se desarrolla lentamente a través del tiempo. Tenía más éxito en el estudio de los clásicos y del latín que en matemáticas y filosofía. Cuando entró en la universidad, sus intereses se modificaron. Primeramente, se inscribió en la Facultad de Teo-

logía, pero al terminar los estudios abandonó definitivamente esa carrera. No era aquello lo que le interesaba realmente, aun cuando sus estudios teológicos fueron fundamentales para el desarrollo de su pensamiento posterior. Había en la teología algo de dogmático e intolerante que le desagradaba profundamente. Con la muerte de su padre, en 1747, Kant se vio obligado a sobrevivir dando clases particulares y ésa fue la única vez en su vida que salió de su ciudad natal, pero sólo para instalarse en poblaciones vecinas. Kant nunca salió de Alemania, a diferencia de Descartes, Locke y tantos otros filósofos, que viajaron mucho. La preferencia de Kant por el estudio en detrimento de la experiencia directa se ve perfectamente ilustrada en ese punto: era capaz de hablar con certeza acerca de países a los que nunca había ido, basándose en sus profundos y cuidadosos estudios de geografía.

En 1755, a los 31 años, Kant obtuvo su título de doctor con una disertación sobre el fuego. De inmediato fue nombrado *Privat dozent* (profesor particular) en la Universidad de Königsberg, y en ese cargo estuvo 15 años antes de transformarse en profesor ordinario. Pretendió la cátedra de Lógica en 1758, pero era la época de la invasión de Prusia por parte de los rusos, que tuvo influencia también en la distribución de cargos en la Universidad, controlada por un general ruso. El hecho de haber abandonado la carrera de Teología pesó en su contra en el momento en que la Universidad tuvo que optar entre él y un tal Buck, otro *Privat dozent* que acabó quedándose con el cargo. En 1762 se hizo la paz entre Prusia y Rusia, y la Universidad volvió a la normalidad. El trabajo académico de Kant había llamado la atención del gobierno prusiano, lo que le valió que le ofrecieran una cátedra, aunque de poesía, lo cual no figuraba dentro de los intereses de Kant. Cuando Buck aprobó el procedimiento para acceder a la cátedra de Matemáticas, a Kant le fue finalmente ofrecida la de Lógica y Metafísica, tal como era su deseo. Era el año 1770 y Kant tenía 46 años. ¡Sólo a esa edad consiguió ser profesor regular! Ocupó esta misma cátedra hasta poco antes de su muerte. En 1786 y 1788 fue Rector de la Universidad, y en 1792, *senior* de la Facultad. En 1778 el ministro prusiano le ofreció una prestigiosa y bien paga cátedra en Haller, pero Kant nunca quiso abandonar su Königsberg natal.

La vida de Kant se caracterizó por el orden, la discreción y la puntualidad, ya que se daba cuenta de que, dada su débil constitución física,

sólo a través de especiales cuidados lograría tener una vida larga y productiva, lo que finalmente consiguió. Esta manía de orden transformaba a menudo su vida en una sucesión de detalles neuróticos. Por ejemplo, sentía profunda aversión por el ruido y se mudaba frecuentemente de casa por causa de variados motivos de perturbación: el gallo del vecino que cantaba demasiado, las canciones de los presos de un presidio cercano, etc., llegando incluso a escribir cartas a las autoridades por causa del ruido y las molestias que eso le causaba. Siguiendo la tradición de celibato de Descartes, Hobbes, Spinoza y Leibniz, tampoco Kant se casó, aunque, según dicen, fue siempre extremadamente cordial con las mujeres, desagradándole tan sólo el hecho de que tratarasen a veces de ser eruditas (una actitud que Wittgenstein, siglos más tarde, también compartió).

Esta vida tranquila tuvo sólo un sobresalto, ocurrido ya al final de su vida. Federico Guillermo II asumió el gobierno en 1786, y la política prusiana se tornó reaccionaria, sobre todo porque crecían en la Francia revolucionaria los ataques a la Iglesia y al Estado, de manera que no se toleraba en ese momento ningún tipo de debilitamiento del poder de la religión. Las campañas contra los «racionalistas» se multiplicaron, sobre todo bajo el poder del ministro Woellner, que suprimió la libertad de expresión en lo que se refería a cuestiones religiosas. Por esa época, para su desgracia, Kant estaba escribiendo cuatro textos sobre religión, que después se transformarían en las cuatro secciones de su libro *La religión dentro de los límites de la simple razón*, obra publicada en 1793 (Kant tenía entonces 69 años). En octubre de 1794, Kant recibió una carta del rey Federico Guillermo en la cual, entre otras cosas, el soberano expresaba:

Nuestra elevadísima persona ha visto desde hace algún tiempo con sumo disgusto cómo habéis abusado de vuestra filosofía para relajar y desnaturalizar muchas de las doctrinas fundamentales de la Santa Escritura y del Cristianismo, particularmente en vuestro libro sobre la *Religión en los límites de la razón* y en otros escritos menores. Esperábamos algo mejor de vos, y debéis comprender hasta qué punto faltáis a vuestros deberes como maestro de la juventud y a mis paternales prescripciones en bien del país.

A partir de ese hecho, Kant no se retractó de ninguna de sus ideas, pero anunció al rey que se abstendría de escribir nuevamente sobre cuestiones

religiosas. Escribió en algún lugar: «...si todo lo que se dice debe ser verdadero, no por eso es un deber decir públicamente toda la verdad». Kant falleció en febrero de 1804, casi con ochenta años.

A diferencia de la metafísica tradicional, que mezclaba indebidamente los planos del conocimiento teórico y de la acción práctica, Kant los distingue nítidamente dentro de su filosofía «trascendental», como dos dimensiones estructuralmente diferentes de la razón humana. La razón, a pesar de ser una sola, tiene diferentes usos: un uso teórico-especulativo, que organiza el conocimiento del mundo, y un uso práctico, que articula la acción moral y política sobre el mundo. La filosofía trascendental se ocupa, precisamente, de operar esta «tópica» de los usos humanos de la razón, para que los mismos no sean ilegítimamente confundidos.

Estos dos planos de la racionalidad humana, teórico y práctico, están sometidos a leyes trascendentales igualmente rigurosas: el mundo natural, regido por las leyes físico-matemáticas, que valen para todo aquello que está en el tiempo y el espacio, y el mundo moral, regido por la libertad racional práctica, que gobierna todo lo que no está encuadrado en coordenadas espacio-temporales, el plano del deber ser. La noción kantiana de libertad no consiste en «hacer lo que se quiera», sino en la posibilidad, racionalmente guiada, de que la acción humana sea independiente de las leyes físico-naturales, al regirse única y exclusivamente por leyes morales libres, que la propia razón, en su uso práctico, se da a sí misma. El ser humano tiene, así, la capacidad de ser autónomo, en el sentido de poder oponerse al comportamiento de la naturaleza (y en esto consiste, precisamente, la libertad). En la medida en que él se deja conducir por leyes externas, su acción es heterónoma y carece de genuino valor moral. De tal forma, mientras que en la Física matemática tratamos de atenernos a lo dado en una experiencia posible, en la Moral tratamos de independizarnos de lo que es dado en la experiencia. Lo que parecería una contradicción —que el hombre esté sometido a las leyes de la naturaleza y que, al mismo tiempo, sea libre— se soluciona prontamente, en el sistema de Kant, mediante esta tópica «trascendental» de la razón. Kant lo expresa de la siguiente manera:

Si yo digo de un hombre que lleva a cabo un robo que este acto es una consecuencia necesaria según la ley natural de la causalidad, de los fundamentos de

determinación del tiempo precedente, era, pues, imposible que dejara de realizarse; ¿de qué modo puede entonces el juicio, según la ley moral, hacer aquí una modificación y presuponer que ese acto ha podido, sin embargo, ser omitido porque la ley dice que hubiera debido serlo? Es decir, ¿cómo puede en el mismo momento, teniendo la intención dirigida sobre la misma acción, ser llamado completamente libre quien en ese tiempo y con esa misma intención está sometido a una inevitable necesidad natural? (Kant, *Crítica de la Razón Práctica*, A 171-173).

Y más adelante,

Ahora bien, para resolver la aparente contradicción entre el mecanismo natural y la libertad en una y la misma acción, en el caso expuesto, hay que recordar lo dicho en la *Crítica de la Razón Pura* [...]: que la necesidad natural, que no puede coexistir con la libertad del sujeto, sólo se refiere a las determinaciones de la cosa que se halle bajo condiciones de tiempo, por consiguiente, sólo a las del sujeto operante como fenómeno [...]. Pero precisamente el mismo sujeto [...] considera también su existencia, en cuanto que no se halla bajo las condiciones del tiempo; se considera asimismo como determinable sólo por leyes que él se da a sí mismo por la razón, y en esta su existencia, no hay nada para él que preceda a la determinación de su voluntad. (A 175).

El término «trascendental» se refiere a las condiciones racionales de posibilidad del conocimiento teórico y de la acción práctica: dada la realidad del conocimiento y de la acción, Kant no se pregunta si estas cosas son posibles, sino cómo son posibles, pues su realidad ya es efectiva; sólo cabe preguntarse cuáles son las condiciones racionales bajo las cuales ambos —conocimiento y acción— son efectivos en el mundo.

En el plano práctico, Kant asume una actitud que ha sido común en toda la historia del pensamiento europeo hasta el siglo XIX, la de tratar de caracterizar la capacidad moral del hombre según los dictados de la razón, en su tentativa de armonizar a ésta con las pasiones, o de hacer que éstas se sometan, de manera significativa aunque no completa, al dominio de la razón. La filosofía europea —tanto clásica como moderna— ha sostenido persistentemente que ese dominio racional es posible, que la razón debe poder sobreponerse a los dictados de la sensibilidad. En el caso particular de Kant, este dominio de lo sensible por parte de la razón

se da en el interior de una complicada teoría de la Razón Pura, que presupone que la realidad se da a la razón humana en dos ámbitos diferentes y no contradictorios: como «fenómeno» (en el nivel del conocimiento teórico, determinado por leyes naturales) y como «noumenon» (en el nivel de la acción práctica libre). Kant escribe:

Ahora bien, naturaleza en el sentido más general, es la existencia de las cosas bajo leyes. La naturaleza sensible de seres racionales en general es la existencia de los mismos bajo leyes empíricamente condicionadas, por consiguiente, heterónomas para la razón. La naturaleza suprasensible de estos mismos seres es, en cambio, su existencia, según leyes que son independientes de toda condición empírica, por consiguiente, pertenecen a la autonomía de la razón. Y como las leyes, según las cuales la existencia de las cosas depende del conocimiento, son prácticas, la naturaleza suprasensible, en cuanto nos podemos formar de ella un concepto, no es otra cosa más que una naturaleza bajo la autonomía de la razón pura práctica. La ley de esta autonomía, empero, es la ley moral [...]. (Ibídem, Libro 1, cap. 1. A 73-75).

Kant está totalmente convencido del poder de la razón sobre las pasiones y la sensibilidad, y no acepta la habitual justificación de los humanos, según la cual no consigue o no puede liberarse (por ejemplo, dejar de beber, o abandonar alguna práctica perjudicial), una actitud que, mucho después, va a ser asumida también por Sartre en su teoría existencial de la libertad. (Véase Ejercicio 13). Es curioso que Kant, tan escéptico al respecto de la imaginación empírica, trate de explicar esta idea mediante una imagen:

Suponed que alguien pretenda excusar su inclinación al placer diciendo que ella es para él totalmente irresistible, cuando se le presentan el objeto amado y la ocasión; pues bien, si una horca está levantada delante de la casa donde se le presenta aquella ocasión, para colgarle en seguida después de gozado el placer, ¿no resistirá entonces a su inclinación? No hay que buscar mucho lo que contestaría. Pero preguntadle si habiéndole exigido un príncipe, bajo amenaza de la misma pena de muerte inminente, levantar un testimonio falso contra un hombre honrado a quien el príncipe, con plausibles pretextos, quisiera perder, preguntadle si entonces cree posible vencer su amor a la vida, por grande que éste sea. No se atreverá quizás a asegurar si lo haría; pero que ello es posible, tiene que admitirlo sin vacilar (A 53-54).

La responsabilidad es, pues, innegable. Pero, de todas maneras, Kant concede que una acción moral plenamente libre, sin ninguna determinación sensible, es extremadamente difícil de darse en una acción concreta o, tal vez, imposible:

Si pudiese alguna vez un ser racional llegar a cumplir completamente a gusto todas las leyes morales, esto significaría tanto como no hallarse en él ni siquiera la posibilidad de un deseo que le incitase a separarse de ellas [...]. Pero a este grado de disposición moral de ánimo no puede llegar nunca una criatura. Pues como es una criatura y por consiguiente, siempre, con respecto a lo que exige para la completa satisfacción con su estado, es dependiente, no puede estar nunca enteramente libre de deseos e inclinaciones, las cuales, descansando en causas físicas, no concuerdan por sí mismas con la ley moral, que tiene una fuente totalmente distinta... (A 148).

De todos modos, Kant —por lo menos al sur del Ecuador— es un pensador irritante e impopular, al poner el acento en lo que *debemos* hacer aun cuando no sea agradable; más aún: aun cuando nos lleva a la muerte. Habría mucho que decir acerca de estas relaciones tensas entre las obligaciones morales y la muerte, y que la filosofía escrita ha dejado de lado o evitado en su tratamiento apático de cuestiones, del cual la filosofía kantiana es buen ejemplo.

Obras

Crítica de la razón pura (1781) – *Prolegómenos* (1783) – *Fundamentos de la metafísica de las costumbres* (1785) – *Crítica de la razón práctica* (1788) – *Crítica de la capacidad de juzgar* (1790) – *La religión dentro de los límites de la simple razón* (1793) – *Metafísica de las costumbres* (1797) – *La paz perpetua* (1795/6) – *El conflicto de las facultades* (1795).

¿Hombres que vencen a la naturaleza?

Un hombre para la eternidad (*A man for all seasons* – *El hombre de dos reinos* Inglaterra, 1966), de Fred Zinemann, y *Mi pie iz-*

quierdo (*My left foot*, Irlanda, 1989) de Jim Sheridan. ¿Puede la libertad vencer las coacciones de la sociedad y la naturaleza? - *El club de los poetas muertos* (*Dead Poets Society – La sociedad de los poetas muertos*, EE. UU, 1989), de Peter Weir ¿Puede la libertad producir víctimas?

La película de Fred Zinemann, *A man for all seasons*, basado en una pieza de Robert Bolt, se refiere a la vida y la muerte de Tomás Moro, el canciller-filósofo, autor de la famosa *Utopía*, que no cedió a las presiones del rey Enrique VIII en sus deseos de divorciarse de la reina para casarse con Ana Bolena, prefiriendo morir en el patíbulo antes de cometer injusticia. La pregunta es, ¿fue Tomás Moro una persona moral en un sentido kantiano? O, mejor, ese Tomás Moro de Fred Zinemann, ¿fue kantiano en su actitud terminal e intransigente? ¿Consiguió, finalmente, realizar una acción moral libre y plenamente racional, sin intervención de ningún tipo de elemento sensible?

Este filme podría, ciertamente, leerse como un macro-concepto-imagen de la noción de «autonomía». Ante todas las enormes presiones que Thomas (Paul Scofield) sufre, primero como amigo y funcionario del rey, después como simple ciudadano, y en todo momento como marido y padre de familia, como abogado y profesional, toma una decisión altamente desventajosa para él (y para su familia) que le lleva a la muerte. Según se le muestra en la pieza teatral de Bolt y en la versión de Zinemann, desde un punto de vista estrictamente sensible-natural, todas las circunstancias llevaban claramente a la conveniencia de que Tomás Moro aprobase la iniciativa del Rey: él era tenido muy a bien en la corte y respetado como abogado, era amigo personal de Enrique VIII y no se comprometía a nada especialmente oprobioso apoyándolo. Sin embargo, Tomás Moro no aprobaba el pedido del Rey basado en principios ético-jurídicos y en una línea de conducta guiada por esos criterios. Cuando el siniestro Cromwell (Leo McKern) inicia una persecución política contra Moro por causa de su actitud ante la cuestión, éste se ve obligado a radicalizarla hasta extremos que él mismo, tal vez, no pensaba que sería posible llevar a cabo, hasta su total desprestigio social y su condena a muerte.

El filme muestra a Tomás como un ser en absoluto heroico, muy vulnerable, nada sobrehumano, pero al mismo tiempo, serenamente convencido de su posición y como aprisionado por ella, no más dueño de sí mismo frente a la terrible objetividad de la Ley. En este sentido, su comportamiento parece, ciertamente, kantiano. Kant ha escrito que una persona racional no cometería una acción que, aun cuando le reportase beneficios evidentes, le haría al día siguiente repugnarse de su propia persona. Ciertamente, Tomás no podría vivir después de haber abdicado de sus principios más profundos, simplemente no se soportaría a sí mismo; la mera continuación de la vida sensible sería un premio demasiado bajo y mezquino para pagar la renuncia a una vida moral.

Pero la película muestra que la lucha contra las «determinaciones sensibles» no debe ser entendida en el sentido estrecho de «natural-sensible», como si los enemigos de la moralidad racional fueran tan sólo los propios instintos e inclinaciones naturales. En realidad, la trampa dentro de la cual cae Tomás es eminentemente *social*, fabricada por los hombres y su venalidad, y la fuerza «sensible» que trata de arrastrarle hacia la indignidad es, en realidad, una fuerza socialmente definida: apoyar la voluntad del rey, hacer lo que han hecho todos, y evitar angustias para él y su familia. El determinismo natural se da, en verdad, a través del propio hombre entendido como ser natural, sometido a pasiones agresivas, corporizadas, en este caso, en las figuras del Rey (Robert Shaw), de Cromwell, del cardenal Wolsey (Orson Welles) y del traidor Richmond (John Hurt), que después de un rechazo de Moro intenta una carrera fácil y rápida en la corte. Desde un punto de vista kantiano, esta obra muestra la posible victoria de la libertad práctica sobre todas las compulsiones oriundas de la sociedad, la política, la conveniencia palaciega, las ventajas institucionales, etc., victoria basada en la portentosa independencia que la esfera práctica puede llegar a alcanzar con respecto a la teoría, a la naturaleza, a la experiencia, a lo dado. Tomás Moro hace exactamente lo contrario de lo que todas las circunstancias sensibles le llevarían a hacer.

Pero el filme también muestra que, aun cuando existe, a pesar de todo, un orden inteligible (en las palabras de Kant) que puede ser más fuerte, ese orden puede ser asumido tan sólo en la estrictísima medida en que, como es el caso de Moro, se esté dispuesto a dar la vida en

nombre de tal sublime autonomía. Que no se piense, parece decirnos el filme, que los valores morales inteligibles nos servirán para prolongar nuestras vidas indefinidamente. Bien podría acontecer que el orden moral, entendido kantianamente, nos exigiese la propia vida en cambio de su cumplimiento riguroso. Las imágenes muestran que es muy complicado, o prácticamente imposible, convivir con las determinaciones naturales, negociar con ellas, sin poner la propia vida en riesgo. La ética kantiana parece, si Moro es realmente kantiano, una ética para la muerte, no para la supervivencia. Como escribe el propio Kant, ser moral no coincide con ser feliz, sino con ser digno de la felicidad. Tal vez se trata de una ética para ángeles, como han dicho a menudo sus detractores, en el sentido de que Moro estaría realizando un acto verdaderamente no humano, incongruente con la tendencia habitual de las acciones humanas.

Kant ha hecho, no obstante, una distinción esencial entre el plano ético y el plano jurídico de las acciones. La esfera ética pertenecería al fuero interno, la jurídica, al externo. No siempre lo jurídicamente adecuado sería, *per se*, éticamente correcto. Desde el punto de vista jurídico, por ejemplo, nadie puede declarar contra sí mismo, e inclusive hay un derecho de autodefensa indefinida. Este principio jurídico puede no ser siempre ético: a veces puede ser más ético admitir la propia culpa en vez de defenderse. Tomas Moro muestra a veces, durante el filme, más una rectitud jurídica que estrictamente ética. En una discusión con su posible cuñado, éste le hace notar que las leyes inglesas suelen favorecer, en ocasiones, a los malhechores, y que por tanto ellas no serían confiables ni venerables de manera irrestricta. Moro sostiene la necesidad de defender, aun así, férreamente el orden jurídico. «¿Aun cuando el mismo beneficie al Diablo?», pregunta el otro, «aun cuando beneficie al Diablo, sí», responde Moro, pues sólo así se podrá estar seguro de poder continuar contando con la Ley cuando se la necesite. De todas maneras, su condena a muerte muestra claramente que cuando Moro precisó de la Ley, ésta no le protegió. O, peor aún, que cuando él asumió poderosamente su persona ética, las leyes le condenaron con entera justicia, de acuerdo con el orden jurídico vigente.

En verdad, Tomás Moro tiene, al menos en la versión Bolt/Zinnemann, una fe irrestricta en una especie de Orden legal-moral que está

por encima de gobernantes, reyes y cancilleres, y que no coincide con el orden legal de facto (en ese caso, el establecido por el Rey). En esto, Moro es, ciertamente, un kantiano. Pero estos principios pueden, en verdad, conducir a sus cultores al patíbulo; no hay ninguna garantía de que suceda lo opuesto. La ética no protege, al contrario, desampara, abandona a sus practicantes en la mayor soledad, donde ni siquiera los seres amados pueden acceder. Sus familiares suplican a Tomás que firme el documento y salga de su celda, y Moro se da cuenta, ante estos ruegos guiados por la sensibilidad (diría Kant), de que está absolutamente solo.

El filme hace vivir una situación moral en lugar de hablar simplemente de ella. Muestra cómo sería enfrentarse con un dilema entre determinaciones sensibles y libertad, y muestra «logopáticamente» cómo vive y siente un ser humano que está dentro de ese conflicto. El experimento consiste en poner dentro del mismo a una persona que estuviera dispuesta a aplicar hasta el fin principios auténticamente morales. Lo que indica una relación estrecha e interna —pocas veces destacada por los profesores de ética— entre la moralidad y la muerte. (Una relación similar puede ser captada en las relaciones entre la libertad y la muerte, pero con matices diferentes. Véase el Ejercicio 13, sobre Sartre).

Los críticos de la moral kantiana acusarían a Tomás de haber sido demasiado rigorista, demasiado exigente consigo mismo, una especie de «fanático moral» (en la expresión de Nietzsche contra Kant). No hacía falta llegar a tales extremos. Se podía perfectamente haber negociado, salvado la vida y continuado siendo una persona moral. Al contrario, al autosacrificarse, Tomás habría privado a muchas personas decentes de su necesaria asistencia. Finalmente, su muerte no le sirve a nadie. Basado en ese tipo de consideraciones, él podría «soportarse a sí mismo» perfectamente al día siguiente de haber firmado aquel documento puramente formal, en beneficio del divorcio del Rey. Eso no le impediría continuar actuando éticamente. Pero en este punto hay un argumento kantiano muy fuerte en favor de la conducta de Moro. En su artículo sobre la mentira («Acerca de un supuesto derecho a mentir por amor a la Humanidad»), Kant presenta el ejemplo de alguien, tal vez un malhechor, que está persiguiendo a otro para matarle. Una persona que está cerca de los acontecimientos ve dónde se esconde el fugitivo, y segundos después el

malhechor llega y le pregunta dónde se escondió aquel hombre. Las personas en general, y gran parte de los filósofos morales, piensan que se puede mentir en casos excepcionales como éste, que si esa persona, en esa situación, mintiese, salvaría una vida, mientras que diciendo la verdad podría permitir que ocurriese un asesinato.

Kant condena sin atenuantes este tipo de razonamiento en favor de la mentira, y su argumento se basa en un hecho difícilmente negable que Kant aprendió de Hume: la radical contingencia del mundo. Pues nadie puede asegurar, con toda certeza, que si aquella persona miente va seguramente a salvar la vida del perseguido. Podría ocurrir que, a través de su mentira, por la contingencia de los acontecimientos, el malhechor acabase encontrando a su víctima y matándola (esto ocurre, precisamente, en uno de los cuentos de Sartre del libro *El muro*); en ese caso, afirma Kant, la persona que mintió sería plenamente responsable por ese crimen, no por el resultado, sino porque transgredió la ley moral en beneficio de la pura sensibilidad. Si él no hubiese mentido, tal vez el fugitivo habría conseguido de todas formas huir, y si hubiera caído en las garras del malhechor, aquella persona no sería responsable por esa muerte en el plano inteligible. El pobre fugitivo tendría que comprender, a través de un último ejercicio de su razón pura práctica, que el kantiano tenía la obligación de considerar la conservación del orden moral inteligible más importante que la mera sobrevivencia sensible de su persona singular, y no podría condenarle por no haber mentido en su beneficio.

Siguiendo el mismo hilo conductor, Tomás Moro podría haber firmado el documento aprobando el casamiento del Rey y salvar así la simple continuidad de su vida sensible; pero ese acto, ciertamente inmoral desde el punto de vista inteligible, tampoco le hubiera asegurado la salvación sensible de manera segura, dada la contingencia del mundo (y de las acciones humanas, sobre todo cuando esas acciones son las de un rey despótico y arbitrario). El cardenal Wolsey y Thomas Cromwell apoyaron al rey, lo que no impidió que la contingencia del mundo los hiciera caer en desgracia más tarde.

Una última cuestión interesante puede ser preguntarse si, verdaderamente, no hubo ninguna determinación sensible en el acto supremo de Moro, alguna pizca de orgullo, vanidad, egoísmo, mezquindad, exhibi-

cionismo o perversidad. En esto, se sigue el paso de las problematizaciones presentadas a las éticas rigoristas por filósofos utilitaristas, empiristas, etc. Veamos. Hay varios conceptos de relevancia moral tratados aquí en imágenes: «mantener una actitud de negociación ante las determinaciones sensibles» (Wolsey); «mantener una actitud de aprovechamiento personal ante determinaciones sensibles» (Cromwell, Richmond); «mantener una actitud de independencia ante determinaciones sensibles» (Moro). El rey (tanto su persona cuanto la situación en que se encuentra) es como una personificación de cierto tipo de determinación sensible, que obliga a todos a asumir algún tipo de compromiso. Es interesante observar, de paso, que el rey, a pesar de su grosería, es capaz de visualizar la grandeza moral de Tomás, y por eso le interesa especialmente su aprobación en el litigio de su divorcio. En verdad, quiere utilizar políticamente esa probidad moral para después poder decir: «El hombre más honesto de Inglaterra aprobó mi divorcio y mi nuevo casamiento». Mas no se da cuenta de que precisamente por ser el hombre más honesto de Inglaterra, él no podrá aprobarlo.

Visto superficialmente, el filme podría ser visto como una condena moral en imágenes de las dos primeras actitudes y como una defensa de la tercera. Pero cabe preguntarse si el propio lenguaje cinematográfico, con su carácter eminentemente sensible, no podrá traicionar el kantismo explícito e intencional del texto original de Bolt. Pues cuando se habla de estas cuestiones de manera abstracta, parece más creíble que estas conductas supremamente morales sean posibles, pero cuando se las ve dramatizadas en una historia que se está viviendo de forma sensible, asistimos no solamente al miedo que está siendo vencido, sino también al inmenso orgullo, a la suprema omnipotencia del acto intransigente de Moro. ¿No comprendemos mejor, en ese momento sensible de la película, que aquel «no poder soportarse a sí mismo al día siguiente» después de haber abdicado de los propios valores, podría igualmente ser visto como una determinación sensible al igual que cualquier otra? Tal vez nunca sea tan evidente como en el caso de los conceptos dramatizados por el cine, que las acciones concretas de los hombres, como el propio Kant concede, no pueden evitar estar anegadas por determinaciones sensibles.

De todas maneras, Tomás Moro (al menos el Tomás Moro representado en esta película) tenía aquello que Kant consideraba necesario y

suficiente para ser una persona moral: una voluntad buena. Ésta hará que elijamos el egoísmo sacrificado en lugar del egoísmo agresivo. La grandeza moral de Moro consistirá, tal vez, en el hecho de que su particular egoísmo lo tiene a él como primera y última víctima, en vez de victimar a otros. Lo que no es poca cosa.

Así como el caso de Tomás Moro puede verse como una victoria de la libertad práctica sobre las compulsiones de la sociedad y de la así llamada «justicia humana», el caso del pintor Christy Brown (Daniel Day-Lewis) en el filme *Mi pie izquierdo*, puede ser visto como un impresionante caso de independencia respecto de determinaciones naturales, específicamente de enfermedades. Christy nace con una parálisis generalizada, pudiendo mover únicamente su pie izquierdo. Con ese pie, Christy consigue pintar cuadros de honda sensibilidad, y transformarse en un pintor reconocido, después de ser completamente desahuciado por los médicos, considerado como mentalmente nulo y «un peso para su familia». Christy es mostrado como un ser animado, humorístico, lleno de fe y autoconfianza, y con una inmensa capacidad de amar y de ofrecerse, aun a través de su carácter áspero e inestable. Pero lo verdaderamente fascinante del caso Christy Brown narrado en la producción de Sheridan es que muestra pura y simplemente, a pesar de todo, la condición humana a la que todos estamos sometidos, como si la situación de Christy fuera simplemente una leve distorsión de aquello que se da en cualquier vida humana «normal»: amor, odio, esfuerzo, culpa, degradación, elevación. Con ocasión de su primera exposición de cuadros, el presentador dice al público que Christy Brown no es, como suele decirse, «un gran pintor inválido» sino, simplemente, «un gran pintor», que ha tenido —como deben hacerlo todos los pintores— que luchar contra sí mismo y vencer todos los obstáculos para alcanzar su propio autocontrol. La lucha de Christy es, como la de todo artista, la lucha contra la mediocridad, y no específicamente la lucha contra la invalidez física.

El interesante personaje de la madre de Christy, Bridget (Brenda Fricker), es un buen punto de referencia para entender esta cuestión. Ella acepta a su hijo exactamente como es, sin ningún tipo de distanciamiento, sin considerarlo nunca como «anormal», entendiendo perfectamente su lenguaje confuso y masticado, mucho antes de que Christy

comience a hacer sus primeros ejercicios vocales y a mejorar sensiblemente su dicción. Al contrario, cuando el joven comienza a hacer progresos y a comunicarse mejor, en el sentido usual, la madre comienza a desconocerlo, a sentir temores y celos, como si algo que estaba tan bien ahora empezara a alterarse de manera indeseable. Cuando su esposo la interroga, ella responde con recelo: «Percibo demasiada esperanza en su voz». La madre considera toda la lucha de autosuperación de Christy como perfectamente superflua y dispensable. El está bien como está, para ella él no tiene nada que demostrar, no debe tratar de medirse en relación con los otros ni de «superarse». La madre asistirá a la ascensión de su hijo con algo de sorpresa, como si se tratase de un lujo, de un proceso asombroso, en sí mismo gratificante, pero innecesario. Para Bridget, la cuestión kantiana ni siquiera se plantea: no hay para ella lucha alguna entre sensible e inteligible. O, en otro registro, se podría ver a la madre como una curiosa forma de determinación sensible; no como una que llevaría a Christy hacia el perjuicio, sino como una que lo haría permanecer mansa y resignadamente en su limitación, sin ningún tipo de expectativa moral.

Pero observado bajo la perspectiva de una lucha, el drama de Christy Brown muestra todo el rigor (casi se diría, en un registro lacaniano, «toda la crueldad») de la tesis kantiana, su convencimiento de que ni la enfermedad más atroz, ni la determinación natural más espantosa pueden ser considerados como determinantes absolutos y como invencibles desde el punto de vista moral práctico, que una limitación natural nunca es totalmente natural. En las imágenes de este filme, una vida humana es inventada a partir de la nada, sólo sobre la base de una independencia que no parece ser de este mundo; que, paradójicamente, no parece ser humana.

La acción de *El club de los poetas muertos* se desarrolla en la década de 1950 y comienza cuando llega a la Academia Welton, una conservadora escuela de secundaria en Nueva Inglaterra, un profesor diferente, John Keating (Robin Williams), que aplica en sus clases de Poesía y Literatura metodologías libertarias, basadas en la independencia de pensamiento, el estímulo de la creatividad y la discusión crítica y abierta de valores establecidos. (Una especie de versión masculina de la señorita Brodie, de *Los mejores años de Miss Brodie* (*The Prime of Miss Jean Brodie* – *La prima-*

vera de una solterona), de Ronald Neame, filmada en 1969, 20 años antes). Las palabras de lucha de Keating parecen más sacadas de Nietzsche que del *Sapere Aude* de Kant: «*Carpe diem*. Aprovechen el momento. ¡Tornen sus vidas extraordinarias!» Una metodología de trabajo que, ya de entrada, parece fuertemente inapropiada para ese ambiente conservador y autoritario, cuyas cuatro máximas-guía son nada menos que «Tradición, Honra, Disciplina, Excelencia». Esta aparente falta de estrategia se agrava por el hecho de ser Keating un ex alumno del Colegio, y de haber sido, es de suponer, formado en esos mismos principios, por lo que se puede pensar que Keating bebió de ellos y sabía perfectamente que se trataba de principios fanáticamente asumidos por los directores del centro. De algún modo, la persona burlona y atrevida de Keating es la propia personificación del fracaso de esos mismos valores.

La totalidad de los alumnos de su clase son afectados, de una manera u otra, por el impacto de la personalidad del nuevo profesor, lo que les lleva a preguntarse por primera vez acerca de sus reales potencialidades y anhelos. Todos los jóvenes comienzan a pensar en la vida de otra forma y, sobre todo, adquieren un coraje casi sobrenatural para conseguir lo que pretenden, ya sea una vocación desconocida, la capacidad de escribir, o incluso la de conquistar mujeres que parecían imposibles (como ocurre con el feúcho Knox Overstreet, perdidamente enamorado de la novia de otro chico, atlético y buen mozo). Pero dos de ellos serán, en especial, los catalizadores dramáticos de la tensión Keating-Welton, en la medida en que sufren la influencia de Keating de una manera frontal, dolorosa y redefinitoria: Todd Anderson (Ethan Hawke), tímido e introvertido, malquerido por sus padres indiferentes que le regalan rutinariamente todos los años la misma cosa, un panel de instrumentos de dibujo; él se siente también intimidado bajo la sombra de un hermano mayor, que fue brillante alumno de ese mismo colegio; Todd se resiste, al principio, a abrirse a las nuevas experiencias propuestas por Keating, pero siente por ellas una atracción sorda y convencida. Y después, Neil Perry (Robert Sean Leonard), un jovencito hipersensible, completamente asfixiado por la severa educación de su padre autoritario, perteneciente a una clase media esforzada, y que insiste en darle a su hijo las oportunidades que él no tuvo cuando era joven. Neil va cobrando más y más audacia y creatividad en su contacto con la filosofía liberadora de Keating.

Mientras Keating trata de estimular la vocación artística del joven Neil por el teatro, su padre lo amenaza con sacarlo del colegio y enviarlo a una academia militar, ya que no quiere que su hijo continúe con actividades teatrales «sin ningún futuro», sin nunca preguntarse qué es lo que realmente quiere el joven. La tensión del conflicto llega a extremos insoportables (en una conversación con el profesor Keating, el joven exclama, desolado: «Bueno, parece que estoy en una trampa»). Obligado a abandonar la pieza teatral que estaba representando con gran éxito e inmensa realización personal, el joven se suicida con el revólver del padre, en la sala de su casa, la noche anterior de su partida al colegio militar donde tendría que pasar diez años de su vida haciendo lo que no le interesa ni le gratifica. Las autoridades de la Academia Welton consideran que fue Keating el responsable por la tragedia, y el revolucionario profesor de Poesía es sumariamente juzgado y expulsado, a través de un documento firmado compulsivamente por sus alumnos. Pero en el día en que el profesor se marcha, esos mismos alumnos, capitaneados por el otrora tímido e irresoluto Todd, le rinden un clamoroso y emocionado homenaje, poniéndose de pie sobre sus bancos en medio de la severa clase dictada por el profesor sustituto. Emocionado, Keating sólo puede musitar «Gracias, muchachos», sintiendo una gratificación interior más importante que cualquier premio académico.

Pero superada la emoción, podemos preguntarnos si fue ética la conducta de Keating hacia Neil y hacia sus alumnos en general. La muerte del joven Neil Perry, centro dramático del filme, habrá sido, ciertamente, una consecuencia de algún conflicto de valores o de la aplicación de ciertos principios. Pero se sabe que la ética kantiana no es consecuencialista: por más que las enseñanzas de Keating, en la peor de las hipótesis, puedan haber causado la muerte de Neil Perry, sólo por eso aquéllas no podrían ser moralmente condenadas. Kantianamente considerado, habrá que ver si esas enseñanzas estaban guiadas por la buena voluntad y si promocionaban la autonomía, la libertad y la independencia. Kant ha escrito, en su famoso opúsculo sobre la Ilustración:

La Ilustración es la liberación del hombre de su culpable minoría de edad. La minoría de edad es la incapacidad de servirse del propio entendimiento sin la orientación de otro. Tal estado es por culpa propia si su causa no re-

side en la falta de entendimiento, sino en la falta de decisión y de coraje para servirse de sí mismo sin la orientación de otro. *Sapere aude!* ¡Tenga el coraje de servirse de su propio entendimiento! Esa es consigna de orden de la Ilustración.

Esto parece resumir, precisamente, el ideario educativo y formador del profesor Keating. Cuando le dice a uno de sus colegas que quiere formar a sus alumnos para pensar por sí mismos, éste le responde, irónico: «¿A los 17 años?» Cuando Keating los incentiva, por ejemplo, a crear sus propias poesías, a desarrollar su propia creatividad, ese mismo colega le dice a Keating: «Cuando se den cuenta de que no son Byron o Shakespeare, van a odiarlo». Keating defiende el ideal de la Ilustración basado en la independencia de pensamiento, plenamente defendido por Kant. La aplicación del principio de emancipación del propio pensamiento podría tener víctimas —como Neil Perry— pero esas consecuencias, sin duda lamentables, no afectarían en nada la superioridad moral de esos principios. No, al menos, en una ética abiertamente no consecuencialista, como la ética kantiana. (La muerte de Neil estaría en la misma situación que la muerte de aquella persona perseguida por el malhechor, a quien el kantiano perjudica por hacer lo que cree correcto).

Pero las imágenes del filme, en su fluir, parecen más bien transitar un camino utilitarista y consecuencialista, y no kantiano, haciendo sentir que el responsable por el suicidio de Neil no fue Keating, sino su padre autoritario y la estructura educacional representada por el Colegio Welton. El joven Todd es el portavoz de esta idea. Pero este argumento tiene problemas desde un estricto punto de vista kantiano. En verdad, Neil se suicidó en virtud de una tensión insoportable creada tanto por Keating como por su padre, por las autoridades del Colegio y hasta por sus propios colegas de clase. La búsqueda de consecuencias es totalmente inconducente, dada la contingencia del mundo, y no sirve de nada para encontrar el «verdadero» motivo moral de las acciones. Aun cuando Keating haya sido —y posiblemente fue— corresponsable de esa muerte, siempre será posible, a través de un razonamiento a priori, diferenciar las convicciones de Keating de las del padre de Neil desde el punto de vista moral: en tanto las intenciones del primero eran libertarias, estimuladoras de la autonomía y el engrandecimiento de la propia persona, in-

crementando el respeto personal y la dignidad, las intenciones del padre eran solamente sensibles (aunque empíricamente comprensibles), basadas en el orgullo, la reivindicación, la frustración y la falta de reconocimiento del otro. Es esta consideración la que determinará la situación desde el punto de vista moral kantiano, y no la imprecisa «identificación de los responsables» en base a las «consecuencias».

En realidad, si se lo juzga desde una moral consecuencialista (no kantiana), Keating es culpable de esa muerte, al menos parcialmente. ¿Fue ética su conducta al estimular en sus alumnos potencialidades e intenciones para las que no estaban preparados? ¿No fue enteramente irresponsable al colocar en manos inexpertas, valores cuya novedad y audacia sólo podían entrar en rápido conflicto con las estructuras represivas del colegio, de las que Keating era plenamente consciente? Él fue ex alumno de ese mismo colegio, sabía que su ideología tradicionalista era muy fuerte, y que era una locura desafiar a las autoridades con clases impartidas en los jardines, dando gritos y llamando la atención, guiadas por metodologías alternativas, saliendo de toda ortodoxia pedagógica. Así como el padre de Neil quería proyectar en el joven lo que él no había conseguido hacer («Nunca tuve las oportunidades que tú tienes»), ¿no se podría decir algo semejante de Keating? En verdad, se muestra a Keating haciendo lo que realmente le gusta («Adoro enseñar», dice a Neil en cierto momento) y no como un frustrado, pero, ¿no podría existir en su interior una especie de necesidad de reivindicación, de incentivo de creatividad poética en los alumnos, dada su propia incapacidad de transformarse en artista, siendo obligado a continuar eternamente trabajando como profesor?

Como sabemos por su propio pasado en cuanto miembro del mítico club de los poetas muertos, ha alimentado grandes expectativas de desarrollo creativo. Su actual posición como modesto profesor de Literatura en un colegio de enseñanza secundaria (nada contra los profesores de literatura, pero ¿no parece demasiado poco para quien vocifera a sus alumnos: «¡Tornen sus vidas extraordinarias!»), ¿no muestra su frustración a pesar de lo que proclama? Estas motivaciones son oscuras y difíciles de descifrar, y es por eso que Kant prefiere no adentrarse en ellas, determinando la moralidad de las acciones a priori y no a través de una metodología consecuencialista.

La idea de una autonomía de la razón parece en sí misma buena, pero no deja de tener sentido la prudencia y cautela de algunos de los colegas de Keating, al hacerle ver los peligros de depositar ideas grandiosas en mentes en formación. Esto no parece una observación autoritaria, sino prudencial y objetiva. En verdad, la euforia de sus estudiantes llega a extremos casi enfermizos, y es evidente que ellos realizan algunas acciones sólo para agradar a Keating, lo que apunta hacia otra forma de autoritarismo acrítico. Cuando uno de ellos se arriesga a la expulsión a través de una pesada broma a costa del director de la Welton, y Keating le reprocha duramente, el joven responde, sorprendido: «Pensaba que a usted le iba a gustar». Sólo cuando se torna evidente que los estudiantes están escapando a su control, después de haberlos incentivado con ideologías libertarias, Keating aconseja a los muchachos la cautela que, en verdad, él mismo debería haber adoptado desde el principio: «Hacerse expulsar no es osado, es estúpido. Hay momentos en que se debe ser cauteloso, estratégico». Pero la broma del joven no representa un desafío menor y menos poco estratégico que la propia manera imprudente y provocadora que Keating mostró dando sus clases heterodoxas a la vista de todos. Las enseñanzas de Keating, por más que su contenido «iluminista» esté fuera de sospecha desde el punto de vista de su moralidad intrínseca, a veces adoptan aplicaciones autoritarias, como cuando declara que el libro de Introducción a la Poesía del señor Pritchard es una porquería, y ordena a sus estudiantes que arranquen las primeras páginas. Keating estaría perdido si lo juzgásemos utilitaria o empíricamente, o desde el punto de vista de las consecuencias de sus acciones. Sólo kantianamente puede ser salvado.

En verdad, las enseñanzas «iluministas» de Keating entraron en un complicado conflicto con las estructuras represivas construidas por la Academia y por la educación autoritaria de Neil, y fue el conflicto lo que motivó, consecuencialmente, el suicidio del joven. En ese sentido, la filosofía transmitida por el filme (considerar a Keating como un chivo expiatorio, y a las autoridades del Colegio y padres como villanos, como sugiere su impactante escena final) resulta dudosa. Así, los conceptos-imagen de «libertad de determinación», «elección», etc., vehiculizados por las imágenes del filme pueden ser discutidos desde el punto de vista racional (y esto puede verse como un límite al carácter «impositi-

vo» de la imagen, del que se hablaba en el estudio introductorio), y puede decirse que, una vez más, las imágenes de la película van más allá de las intenciones de su creador. En este sentido, tal vez la filosofía escrita sea más impositiva y dogmática que la filosofía en imágenes, porque un filme acaba mostrando toda la situación, en la plenitud de su vivencia, permitiendo que se adopte una postura diferente de la reforzada por la particular presentación de los hechos propuesta por el director. Uno no escucha «hablar acerca de» lo que ha hecho Keating, sino que ve a Keating haciendo lo que hizo, y puede, por tanto, adoptar otra perspectiva diferente de la impuesta por Peter Weir.

Si la educación represiva no hubiera existido, el suicidio del joven no habría ocurrido. Pero si no hubiera aparecido Keating para provocar el conflicto con la educación autoritaria anterior, presumiblemente tampoco hubiera ocurrido nada: el joven Neil hubiera continuado negociando prudentemente con la autoridad paterna a través de pequeñas renunciaciones (como la de continuar trabajando en el Anuario, decisión que toma antes de tener la primera clase con Keating), sin que las cosas lleguen a extremos inconciliables. La llegada de Keating tornó este tipo de negociación imposible y, por consiguiente, es difícil negar su parte de responsabilidad en todo el proceso que se desencadena a partir de allí. Se trata de una auténtica tragedia en la que la introducción de valores buenos (creatividad, libertad de pensamiento) produce consecuencias calamitosas (al mejor estilo Kieslowski). Tal vez una prueba empírica (ciertamente no kantiana) de que las enseñanzas de Keating no son intrínsecamente malas o dañinas, resida en el hecho de que Knox Overstreet acaba triunfando —al conquistar a la muchacha que ama, cuando todo parecía oponérsele— en virtud de los mismos ideales y actitudes libertarias que llevan a Neil al suicidio. Si vamos a hablar de consecuencias, las enseñanzas de Keating tuvieron, como todas las acciones humanas, consecuencias buenas y malas.

(Ciertamente, un psicoanalista podría decir que un suicidio no es nunca motivado por circunstancias tan claras y conscientes; que a pesar de la existencia del conflicto entre las enseñanzas libertarias de Keating y la educación autoritaria y represiva del colegio y la familia, eso no constituye, fatalmente, un motivo de suicidio; el motivo tuvo que ser construido en la consciencia del joven por él mismo para que tuviera

eficacia; y el conflicto entre Keating y el Colegio, con su contenido específico, fue tan sólo un detonador no esencial).

El aspecto trágico de la moral kantiana (que pocas veces se observa y comenta) consiste, precisamente, en el hecho de que la virtud y la moralidad pueden ser, en determinados casos, un don cuyo brillo y esplendor los ojos humanos son incapaces de enfrentar. Para todos los efectos, los nuevos valores predicados por Keating debían hacer estallar la represión en la que los jóvenes a su cargo habían sido educados: esa profunda renovación espiritual podía acabar o bien con el engrandecimiento de una vida extraordinaria, o bien con su muerte. Se trata de un riesgo sublime. De todas maneras, la emocionante despedida final de los estudiantes indica que el fuego encendido por Keating no se apagó con la muerte del joven Neil, sino que despertó una nueva conciencia. La espectacular muerte de Tomás Moro en el patíbulo y la solitaria y anónima muerte del joven Neil en el escritorio de su padre son, pues, del mismo orden desde el punto de vista de la consideración kantiana.

¿Son las películas de Zinemann, Sheridan y Weir simples «ilustraciones» de la tesis kantiana de la dimensión «práctica» de la razón? No exactamente. La tesis de Kant (el predominio siempre posible de la «razón práctica» sobre las emociones, la sensibilidad, etc., en la determinación libre de la voluntad) es hiper-racionalista, y deja de lado de manera absoluta las emociones en la determinación del carácter moral de una acción. Pero, paradójicamente, las imágenes del cine muestran esto por la vía emocional, a través, por ejemplo, de las conmovedoras historias de Tomás Moro, Christy Brown y John Keating, al mostrar a éstos en contacto vivo con la injusticia, la mezquindad y el sufrimiento, y al señalar el ánimo superior que demuestran estos seres extraordinarios hacia todo aquello que los limita. La tesis de la determinación racional de la voluntad, es decir, de la total independencia de la razón práctica respecto de las emociones, es mostrada por el cine... ¡emocionalmente!, lo que es una tremenda paradoja que surge de las entrañas mismas de las complejas relaciones entre cine y filosofía.

Construcción de un concepto: la indignación más fuerte que la obligación. (Niña muerta, niño muerto)



Vindicación. *El manantial de la doncella*
(Ingmar Bergman, Suecia, 1959)

En el clásico de Ingmar Bergman, *El manantial de la doncella*, (*Jungfrukällan* – *La fuente de la doncella*, 1959), Tore (Max Von Sydow), el padre de la doncella, que en un viaje en Semana Santa para llevar una ofrenda a la Virgen ha sido brutalmente violada y asesinada en el bosque por dos hermanos pastores, se venga violentamente de los asesinos. Éstos están acompañados por un hermano menor, un niño de 9 o 10 años. Por un azar del destino, todos ellos acaban hospedándose en la casa de Tore sin imaginar que su anfitrión es el padre de la joven que han matado. Tore y su mujer Mareta se enteran del crimen cuando los asesinos tratan de venderles las ropas finas que robaron de la hija muerta, y también por el relato horrorizado y arrepentido de su media hermana Ingeri, que ha visto todo sin reaccionar.

La escena de la venganza comienza con Tore llegando al galope al lugar donde duermen los tres pastores, totalmente desprevenidos. Fuera del cobertizo, Ingeri le entrega el cuchillo, y Mareta está al lado de la puerta trancada, donde presumiblemente ha hecho vigilancia durante toda la noche. Esto transmite la fuerte idea de tratarse de una venganza familiar, en la que todos participan. Mareta entra al cobertizo junto con

Tore, éste puñal en mano, y ella va a asistir a toda la escena de la venganza, quieta, parada cerca de la puerta. Tore camina lentamente hacia la cámara, en dirección a los cuerpos durmientes; retira suavemente la bolsa de los brazos exhaustos del hermano más viejo, sin que éste se despierte; va hasta la mesa y comienza a sacar de la bolsa lentamente las ropas y demás cosas robadas de su hija, mirando de vez en cuando, con sorda indignación, a los asesinos que duermen; se muestra particularmente conmovido cuando, al final de todo, saca de la bolsa los zapatitos de su hija. Después se levanta, cuchillo en mano, se sienta en una especie de sillón-trono, clava el cuchillo en la mesa, y la cámara lo muestra frontalmente en la posición de juez y de verdugo, como iniciando una especie de ceremonial. Mareta permanece inmóvil al lado de la puerta, mientras el fuego crepita en primer plano. Se enfoca a los durmientes, ajenos a todo. La ventana abierta en el techo, en medio del humo.

Se escucha el cantar de los gallos. Tore desclava el cuchillo de la mesa, se levanta y se aproxima lentamente a los tres tendidos en el suelo; el niño se despierta en ese momento y mira horrorizado a Tore. Éste avanza su mano armada como si fuera a coger al niño, pero en realidad su brazo pasa por encima de él para despertar de manera ruda a los dos hermanos mayores, sacudiendo primero la cara de uno, golpeando el hombro del otro. El más viejo se levanta de un salto, coge su cuchillo y trata de enfrentar a Tore; la cámara se coloca desde su perspectiva; Tore viene de frente y lo acuchilla, la víctima de espaldas a la cámara; el otro hermano, muy asustado, huye hacia la puerta, al lado de la cual permanece la silenciosa Mareta; al no conseguir abrir la puerta, aterrorizado, el pastor, captado de frente, trata de enfrentar al furibundo padre, que lanza una cuchillada contra el pastor, pero el cuchillo se clava en la puerta; el pastor huye hacia el interior del aposento, pero Tore lo alcanza y los vemos de perfil, estrangulando al pastor lentamente, dejándolo después caer encima del fuego crepitante. Tore mira ahora al niño. Primer plano del niño aterrorizado. En un plano general, el niño, instintivamente, corre a los brazos de Mareta, que, también instintivamente, lo aprieta contra su cuerpo. Tore, insensibilizado y presa de furor, lo arranca de ella, lo levanta en el aire y lo arroja contra la pared, matándole de inmediato. Mareta ha escondido el rostro para no ver la muerte del niño. Inmediatamente después, como saliendo de un trance, Tore se arrodilla al lado del niño y

lo sacude levemente, como si tratase de despertarlo. Observa entonces sus propias manos ensangrentadas y musita: «Que Dios tenga piedad de mí», y sale. Mareta se arroja al piso y abraza el cuerpo del niño.

Bergman construye aquí el concepto de una determinación sensible que arrasa cualquier obligación moral, dentro de una continuidad temerosa de gestos y de acciones, como si se tratase de algo obligatorio e inevitable, de una especie de ritual; las obligaciones morales y religiosas son recordadas solamente después de consumada la venganza y ya satisfecha la sensibilidad, bajo la forma del arrepentimiento y la expiación. La imagen del niño es aquí fundamental para construir ese concepto: cuando aparece en el filme, se le muestra participando alegremente en el abordaje de la doncella en medio del bosque; se le muestra siempre hambriento, come ávidamente todo lo que le ofrecen cuando la doncella acepta inocentemente merendar con ellos; cuando la violación y muerte de la niña se han consumado, los pastores más viejos dejan al niño cuidando de las ovejas, amenazándole con castigos; cuando queda solo, el niño trata de arrojar tierra sobre el cuerpo de la doncella muerta; intenta comer algo, pero vomita lo que come. Más tarde, ya hospedados en la posada de Tore, el niño continúa vomitando la comida que le ofrecen; cuando sus anfitriones los dejan solos, los hermanos mayores lo tratan mal. Bergman lo ha mostrado, pues, como inocente y explotado, como no merecedor de la muerte (si es que sus hermanos lo merecían; si es que alguien puede merecerlo).

En el momento de la venganza, el dolor por la pérdida brutal de la hija es tan grande, tan atroz, que Tore incluye al niño en la ceremonia de sangre, sin hacer diferencias con los otros hermanos, lascivos y brutales. La breve relación de Mareta y el niño pastor es sustitutiva: es la propia hija que pide su socorro delante de la barbarie, y es a ella a quien Mareta abraza al final de la escena, al abrazar al niño muerto. Sin hacer ningún uso de música, tan sólo con los ruidos ambientales, Bergman muestra, en toda su vibración poética, la fragilidad de las obligaciones éticas delante de la violencia insuperable de la indignación sensible. Aun la muerte de los dos pastores adultos es kantianamente injustificable, pero si el niño hubiera sido excluido de la venganza, aún habría alguna esperanza de que alguna obligación se sobrepusiera a la sensibilidad. La virtud volverá encima de cadáveres, con una fuente de aguas cristalinas que brota gene-

rosamente por detrás de la cabeza de la niña muerta, purificando a todos demasiado tarde.

Más películas autónomas

En *El vengador sin piedad* (*The Bravados*, Henry King, 1958), una obra maestra injustamente olvidada y jamás incluida en las automáticas y distraídas listas de «Los mejores diez westerns de todos los tiempos», se plantea una típica cuestión kantiana en torno de los motivos de la acción. Un hombre llamado Jim Douglas (Gregory Peck) llega a una pequeña ciudad para asistir al ahorcamiento de tres bandidos, presos por robo y asesinato. Jim sospecha que se trate de los hombres que violaron y mataron a su mujer. Pero los tres bandidos consiguen huir con la ayuda de un falso funcionario del gobierno y todos los hombres de la ciudad parten detrás de ellos. Jim, de manera independiente, participa de la caza, pero por ser más astuto y veloz, consigue capturar a uno de ellos, y antes de matarlo, trata de recordarle a la mujer que violaron y mataron para que confiese su crimen. El pistolero jura que nunca en su vida vio a la mujer a la que Jim se refiere, pero de todas formas es despiadadamente ejecutado (o, mejor dicho, «ajusticiado») por el solitario vengador. De manera semejante, y siempre de manera despiadada, Jim va alcanzando y matando a todos los bandidos a pesar de que cada uno de ellos jura que nada tuvo que ver con la muerte de la que se les acusa.

Impresiona particularmente la alegación del jefe de la banda (Stephen Boyd), que asegura una y mil veces —en un bar en donde Jim lo encuentra, días después de la fuga— que no fueron ellos quienes mataron a su mujer, a pesar de que no oculta que robaron y asesinaron a otras personas por cuyas muertes van a ser (justamente) ahorcados en el poblado del que huyeron. Jim hace oídos sordos a todas estas alegaciones y también lo mata. El único que queda vivo es un indio (Henry Silva), al que Jim persigue hasta su propia casa, en medio del llano. Cuando el indio llega, dejando bastante atrás a su perseguidor, encuentra a su pequeño hijo, muy enfermo, y a su preocupada mujer. Jim llega cuando el indio está buscando agua en el pozo, para tratar de aliviar la fiebre del pequeño. La esposa se da cuenta de las intenciones del forastero y lo

golpea con un cántaro pesado, que lo hace caer inconsciente. Al despertar, el indio está apuntándolo con una arma, pero tan sólo para asegurarse de que podrán conversar con calma. El indio consigue presentar al perplejo y abrumado Jim pruebas fehacientes de que no fueron ellos los que mataron a su mujer. Él se da cuenta, entonces, de que en realidad ha matado a tres hombres inocentes por un crimen que no cometieron. El indio lo deja ir, y cuando Jim entra en la ciudad, es aclamado como un héroe por haber acabado con los bandidos. En su interior, sin embargo, él está totalmente destruido por la conciencia de haber cometido una injusticia.

Jim cuenta al sheriff del pueblo que ha matado injustamente a aquellos hombres. El sheriff le replica que, de cualquier forma, él ha conseguido librar a la ciudad de tres peligrosos pistoleros, y que todo el mundo le está muy agradecido por eso. Pero eso no consuela a Jim. El motivo por el cual los mató es espurio e indefendible desde el punto de vista moral, y no hay utilitarismo consecuencialista triunfante que le consuele de su fuerte sentimiento de haber asesinado cruelmente, con una crueldad absolutamente indistinguible de la utilizada por sus víctimas. Que el resultado haya sido bueno no cambia en nada el hecho de la injusticia cometida. Si los hombres hubieran muerto ahorcados su muerte sería justa, pero la bala que recibieron por un crimen que no cometieron fue asesinato, no ajusticiamiento.

En esa línea, este filme —y particularmente el estado de ánimo desolado de su héroe al final de la jornada— puede verse como una argumentación en imágenes a favor de una ética kantiana. Desde el punto de vista kantiano, aquellos hombres fueron profundamente agredidos, aun cuando se tratase de facinerosos, y aun cuando, de un punto de vista utilitarista, las consecuencias de sus muertes fueron «buenas». Pero todos esos argumentos son inválidos desde el punto de vista de la moral práctica kantiana. La pureza o impureza del motivo se decide en la esfera práctica, con independencia de los resultados que se puedan observar o no en la experiencia. Por otro lado, el motivo que Jim tenía para cazar a los bandidos y matarlos con sus propias manos no sería nunca reconocido como válido por la ética kantiana. «Alguien puede adoptar la máxima de no aguantar ofensa alguna sin vengarla y, sin embargo, comprender al mismo tiempo que ella no es ninguna ley práctica, sino sólo su máxi-

ma...», (*Crítica de la razón práctica*, A 36). La acción de Jim no se justifica ni siquiera por la autodefensa (justificada por Kant en otros escritos), pues él actuó apresuradamente, cegado por la ira y el deseo de venganza, y siempre en momentos en que no estaba siendo amenazado. Aun cuando hubiera matado a los hombres que realmente habían asesinado a su mujer, su motivo no sería moralmente justificable. Esta falta de justificación fue plenamente ratificada por las vicisitudes de la contingencia, por el error cometido: al matar Jim a los hombres errados, se manifiesta lo que tal vez no sería suficientemente claro si se tratase de los hombres ciertos: que las «buenas consecuencias» no pueden nunca justificar una acción impuramente motivada.

En *Grand Canyon* (1991), de Lawrence Kasdan, se sugieren otros tipos de moralidad alejadas de la referencia kantiana. El filme muestra a los seres humanos en un mundo esencialmente peligroso, inestable, aleatorio, imprevisible y temible. Comienza ya con Mack, joven abogado y pacato padre de familia (Kevin Kline), quien se ve obligado a detenerse de noche, con su coche descompuesto, en medio de un barrio solitario de Los Angeles (en el que entró para «acortar camino»), a la espera de ser rescatado por un camión-guíncho. Mientras está esperando dentro del automóvil, aparece otro vehículo, con cuatro jóvenes negros, mal encarados, con la radio a todo volumen, que se detiene al lado; comienzan a hacer veladas amenazas cuando aparece el camión de auxilio, providencialmente conducido por otro negro, Simon (Danny Glover), quien, con mucha astucia, resuelve favorablemente la tensa situación. A partir de ahí, nacerá una estrecha amistad entre los dos hombres, el abogado y el camionero, de quienes, a lo largo del filme, se irán conociendo sus vidas, problemas y esperanzas, en medio de un mundo incierto, amenazador y despiadado, en el que cada uno tiene tan sólo a los otros, a sus semejantes solidarios, para tratar de enfrentarlo con éxito. A partir de un mundo peligroso, lo que resta es tan sólo la solidaridad entre los hombres, sin ningún tipo de esperanza trascendente, mística o sobrehumana. Este punto de vista «naturalizado» de la ética es más próximo al pragmatismo norteamericano, ya planteado por Dewey, y desarrollado después por Richard Rorty (sobre todo en su libro *Ironía, Contingencia y Solidaridad*) que a una ética kantiana. De hecho, el filme es extremadamente rortiano.

La misma fragilidad en un mundo peligroso será mostrada en el caso de los otros personajes: la mujer del abogado, Claire (Mary McDonnell), que, al hacer su *cooper* diario, encuentra a vagabundos durmiendo en cajas de cartón y, finalmente, un bebé abandonado. Ella tiene, en un momento del filme, uno de los más bonitos «sueños de desamparo» de la historia del cine. Sueña que corre desesperada por la calle, vestida con su camisón de dormir, hasta llegar al Aeropuerto. Nadie se sorprende, y todos la dejan pasar, dentro y fuera del Aeropuerto, a pesar de su apariencia y de su inusitada prisa. El Aeropuerto se transforma, súbitamente, en una estación de tren, en donde un tren está a punto de partir, llevando a toda su familia con destino incierto. Dentro del mismo están su marido e hijo, hablando animadamente, según ella puede ver a través del vidrio cerrado de la ventanilla. Cuando ella, desesperada, golpea el vidrio para llamar su atención, marido e hijo la miran con indiferencia, desamor e ironía, y continúan hablando entre sí, sin importarse por ella. El tren parte velozmente, y ella despierta.

También las jóvenes generaciones son mostradas a merced de la inseguridad en un mundo temible e inhóspito: el joven negro, hijo del camionero Simon, anda con bandas de barrio y llega a altas horas de la noche, y cuando sus padres se mudan de barrio, es perseguido por la policía y por bandas de jóvenes que cuidan celosamente su propia «área». Por su parte, el joven hijo del abogado trata de aprender a conducir el coche del padre en medio del tránsito agitado y agresivo de la ciudad grande, como si trataran de adentrarse, cautelosamente en un mundo inhóspito y peligroso del que sus padres no podrán protegerlo siempre. El miedo, la inseguridad y la desconfianza atraviesan todo el filme, en una especie de atmósfera siniestra y desesperanzada. Pero, precisamente dentro de ese mundo inseguro, surgen los valores de la asistencia, la reflexión, la ayuda mutua, el agradecimiento, la atemorizada protección que unos buscan en otros, actitud ilustrada en el final de la película, donde todos los protagonistas visitan el Gran Canyon, delante de cuya imponente e inmensidad se sienten humildes y esperanzados.

Un filme memorable que muestran la entereza moral de un individuo delante del dilema entre la pobreza y la dignidad, es *Una vida difícil* (1961), de Dino Risi, en la cual Silvio Magnossi (Alberto Sordi), un periodista combativo y democrático, se ve constantemente en la encrucija-

da de expresarse libremente en la pobreza o de aceptar ofertas que mejoran su economía, pero a costa de bajar la cabeza y someterse. El problema mayor es Elena (Lea Massari), la mujer que le salvó la vida durante la guerra y a la que se unió, pero que anhela una vida mejor para ellos y está cansada de la pobreza. Después de perderla por causa de su vida de periodista bohemio y heroico, Silvio se aviene, contra sus principios, a trabajar de secretario de un gran empresario para recuperar a Elena, pero para ello debe abandonar el periodismo y desempeñar todo tipo de tareas serviles y humillantes. En medio de una lujosa fiesta, Elena se da cuenta, por fin, del dilema de Silvio y, silenciosamente, lo acepta como es; Silvio, sin mediar palabra, en medio de la fiesta va hasta la piscina en donde su patrón habla con un sacerdote, le da una bofetada y lo arroja a la piscina, sellando con eso su emancipación. Cuando salen del lugar, el portero les ofrece un auto, y ella responde: «No, gracias, preferimos caminar».

En *La tapadera*, (*The front – El testafarro*, 1976), de Martin Ritt, un joven empleado de supermercado (Woody Allen en sus comienzos), acepta asumir el nombre de escritores malditos, impedidos de trabajar por estar en las listas negras del macarthismo; pero lo que comienza siendo tan sólo una manera de mejorar su vida económica va transformándose en un compromiso y una militancia, y finalmente, en las escenas finales, delante del comité, se niega valientemente a delatar a sus amigos y acepta la prisión. Los protagonistas de todos estos filmes integran una cadena descendente desde el punto de vista ético kantiano: los de *Gran Canyon*, *Una vida difícil* y *La tapadera* sufren, son excluidos y se arriesgan a acabar muertos, presos o arrojados a la miseria, pero no fueron marcados por una pérdida sensible crucial. En estos casos, la exigencia moral aún consigue imponerse. Pero Jim Douglas sufre el asesinato de su mujer, y Tore, peor aún, la violación y asesinato de su única hija. La rebelión contra estos crímenes horribles parece neutralizar cualquier imposición moral. Los filmes de King y Bergman muestran en imágenes la debilidad de la ética en contacto con hechos radicales, donde el afecto de lo vivido es parte fundamental de lo que se quiere mostrar.

Ejercicio 8

Hegel, París/Texas

y el turista accidental

(El tiempo y el pensamiento)

Del tiempo quieto al tiempo dialéctico

Hegel fue un filósofo alemán, nacido en Stuttgart, en 1770, de familia modesta. A los 18 años se inscribió en los cursos de Tubinga, donde se encontró con Hölderlin y Schelling, de los que se hizo amigo íntimo. Parece que su padre, un funcionario del Ministerio de Hacienda, se opuso a que abandonase sus estudios estrictamente teológicos, lo que Hegel hizo sólo después de la muerte de aquél, en 1799, para dedicarse enteramente a la filosofía. Sin embargo, como en el caso de los otros filósofos idealistas y del propio Kant, el estudio de la teología fue fundamental para su desarrollo filosófico. Fue preceptor privado, primero en Berna, después en Fráncfort, entre 1793 y 1800, pero la muerte del padre le dejó en una situación económica que le permitió abandonar para siempre la profesión de preceptor. Según testimonio de un colega durante el período de Tubinga, Hegel no parecía tener especial interés por la metafísica, siendo mucho más dedicado a la poesía, el estudio de las lenguas y la

política revolucionaria. Ni siquiera sus estudios sobre Kant parecían demasiado avanzados.

En 1801 fue llamado para enseñar filosofía en la Universidad de Jena. Estudió profundamente el pensamiento de Fichte y de Schelling, y escribió un texto comparándolos, llamado *Diferencia entre el sistema de filosofía de Fichte y el de Schelling*. Pero después se separó de ellos, cuando su propio pensamiento ya estaba maduro. En su *Historia de la Filosofía*, Hegel coloca a Fichte y Schelling como los momentos dialécticos capaces de generar la síntesis final, y esa síntesis sería su propia filosofía, la de Hegel. A diferencia de Schelling, no fue nada precoz; su primera obra importante (*Fenomenología del Espíritu*) se publicó cuando tenía casi 40 años, en 1807. Le costó enormemente elaborarla, y bastante trabajo publicarla. Pasó años y años anunciando la obra y hablando de ella, pero nada salía. Finalmente acabó esa obra en Jena, la noche antes de que Napoleón acabase con el Sacro Imperio Romano Germánico, fundado por Carlomagno en el año 800. Por esa misma época, una mujer llamada Christiana Burkhardt dio a luz un hijo ilegítimo, Ludwig, cuyo padre era Hegel. Se casó años después, en 1811, con Marie von Tucher, que en una carta a Hegel menciona su deseo de ser felices juntos, a lo que Hegel respondió secamente que dudaba de que «la felicidad formase parte del destino de su vida». En 1816 fue llamado a la Universidad de Heidelberg, y ese mismo año Hegel escribió una carta manifestando que su esposa y él accedían a que el hijo bastardo, Ludwig, viviese con ellos (Hegel tenía dos hijos de su matrimonio). En 1818, Hegel fue a Berlín, ya reconocido y famoso. Una epidemia de cólera acabó abruptamente con su vida, en 1831. Curiosamente, el hijo ilegítimo, Ludwig, murió en el mismo año, tres meses antes, en una batalla en la que luchaba del lado del ejército colonial holandés.

Hegel es el filósofo que introdujo la temporalidad y la historicidad en el pensamiento, no tan sólo en el sentido de que la filosofía debía ahora «pensar la temporalidad» o referirse exteriormente a ella, sino en el sentido de *temporalizar efectivamente el propio movimiento del pensamiento*, en su función de construir conceptos comprensivos de la realidad: los objetos del pensamiento sólo se obtienen históricamente, aunque no en la mera historia empírica de los hechos, anegada de contingencia, azar y eventualidad, sino en una historia racional y necesaria, en donde las

cosas y eventos se suceden de acuerdo con un sentido espiritual, que atraviesa las más diversas configuraciones de la historia factual.

En su desarrollo a través de esta temporalidad racional, el ser de las cosas sobre las cuales el pensamiento reflexiona se va tornando concreto, determinado y enriquecido de determinaciones. Lo que el hombre simplemente es, en el sentido lisa y llanamente de serlo (el «ser en sí»), el ser humano debe tratar de apropiárselo, de serlo en el sentido de la autoconciencia (del «ser para sí»), no solamente siéndolo, sino sabiendo que se es, en un plano de plena apropiación concreta. Sólo de esa manera, el ser se torna humano propiamente dicho. El fin de la historia es, según Hegel, el pleno autoconocimiento del espíritu a través de su historia racional. Escribe Hegel:

Para comprender qué es el desarrollo, es necesario distinguir —por decirlo así— dos estados: uno es el que se conoce como posibilidad, como capacidad, lo que yo llamo el ser en sí, la *potentia*, la *dínamis*; el otro es el ser para sí, la realidad (*actus*, *enérgeia*). Cuando decimos, por ejemplo, que el hombre es un ser racional por naturaleza, la razón vive en él solamente en potencia, como una posibilidad en embrión; en este sentido, el hombre se halla dotado de razón, de inteligencia, de fantasía, de voluntad, ya en el momento de nacer y hasta en la misma entraña materna. Pero, en cuanto que el niño sólo posee la capacidad o la posibilidad real de la razón, es lo mismo que si no tuviera razón alguna; ésta no existe aún en él, puesto que no puede hacer nada racional ni posee una conciencia racional. Sólo a partir del momento en que lo que el hombre es en sí deviene para sí; sólo a partir de entonces puede decirse que el hombre cobra realidad en una dirección cualquiera, que es un ser realmente racional, que vive para la razón. (Hegel, *Lecciones sobre la Historia de la Filosofía*, Introducción, A, 11, [a]).

El motor de este desarrollo es lo que Hegel denomina, en un sentido diferente del tradicional (en la filosofía griega antigua, por ejemplo) «dialéctica». Ésta se entiende como el movimiento temporal-histórico de los conceptos, en el sentido de su dinamización y desarrollo. Los conceptos son concebidos como si fueran organismos vivos, necesitados de un desarrollo necesario. Éste se efectúa a través de la función fundamental de la negación, no de una negación eliminativa y absoluta, mas de una negación determinada, relativa al objeto negado, una negación enri-

quecedora que, al mismo tiempo que niega, incluye, acepta, incorpora, enriquece, sin nunca excluir nada de manera total y definitiva. A través de la negación, los estados anteriores del objeto son superados; no abandonados de manera externa y definitiva, sino conservados dentro de los momentos históricos actuales.

La planta, por ejemplo, no se pierde en un simple cambio sustraído a toda medida. De su embrión, en el que por el momento no se ve nada, brotan una serie de cosas, todas las cuales, sin embargo, se hallan ya contenidas en él, aunque no desarrolladas todavía, sino de un modo encubierto e ideal. La razón de este brotar a la existencia es que el embrión no puede resistirse a dejar de ser un ser en sí, pues siente el impulso de desarrollarse, por ser la viviente contradicción de lo que solamente es en sí y no como debiendo serlo. (Ibídem).

En la historia de la filosofía, con su enorme galería de sistemas, nada queda eliminado, todos los sistemas filosóficos hacen, según Hegel, alguna contribución a la realización total del espíritu. Sin embargo, nada queda como era antes de la negación; todo es negado y superado, pero al mismo tiempo aprovechado y sintetizado en algún orden reflexivo superior. Después de la negación, las cosas y eventos son y no son los mismos que antes: son los mismos pero, al mismo tiempo, sufren una transformación profunda que los hace superar el momento en que se encontraban antes. Se trata de una auténtica «experiencia» del espíritu (o de una «fenomenología», según la expresión hegeliana) que, a través de todo tipo de vicisitudes, llega a conocerse a sí mismo a través del dolor y la riqueza de la negación. Escribe Hegel:

[...] La historia de la filosofía, considerada en su conjunto, es un proceso necesario y consecuente, racional y determinado a priori por su idea: es éste un ejemplo del que la historia de la filosofía puede sentirse orgullosa. Lo contingente debe ser abandonado a la puerta misma de la filosofía. La misma necesidad que preside la evolución de los conceptos en la filosofía informa su desarrollo en la historia; lo que impulsa hacia adelante es siempre la dialéctica interna de las formas. [...] Toda filosofía ha sido necesaria y lo sigue siendo, por tanto; ninguna desaparece por completo, sino que todas se conservan afirmativamente en la filosofía como momentos de un gran todo. [...] En este

sentido, puede decirse que ninguna filosofía ha sido refutada. Lo refutado no es el principio de esta filosofía, sino solamente la pretensión de que este principio sea la determinación última y absoluta. (Ibídem, III, [b]).

Sobre las filosofías europeas más antiguas, escribe Hegel:

[...] Las primeras filosofías son las más pobres y las más abstractas de todas; en ellas aparece la idea menos determinada que en las posteriores; se mueven aún en un plano de generalidades carentes todavía de contenido. Es necesario saber esto, para no buscar en las antiguas filosofías más de lo que tenemos derecho a encontrar en ellas; no debemos, por tanto, pedirles determinaciones que corresponden a una conciencia más profunda. [...] Toda filosofía, precisamente por ser la exposición de una fase especial de evolución, forma parte de su tiempo y se halla prisionera de las limitaciones propias de éste. (Ibídem).

La filosofía hegeliana, al introducir la historicidad en el pensamiento, representa la más radical superación del empirismo, de la visión lockeana y humeana del mundo: de acuerdo con Hegel, el ámbito de la reflexión filosófica repele esencialmente el abordaje meramente factual del empirismo, buscando siempre situar a sus objetos de consideración en el plano de lo necesario, nunca de lo eventual y contingente. El empirismo constituye simplemente un punto de partida, que debe ser desarrollado y enriquecido, y que jamás podría constituir un resultado o un método legítimo de construcción y desarrollo de conceptos. Las cosas factuales sólo aparentemente son lo más «concreto». En verdad, son lo más abstracto que hay. Lo más concreto del pensamiento nunca puede ser lo más concreto en el sentido empírico, ya que lo empíricamente dado es lo menos determinado y desarrollado, lo más pobre desde el punto de vista de la reflexión.

Es un prejuicio corriente creer que la ciencia filosófica sólo maneja abstracciones, vacuas generalidades; que, por el contrario, la intuición, la conciencia empírica de nosotros mismos y el sentimiento de la vida es lo concreto de suyo, el reino determinado de suyo. Es cierto que la filosofía se mueve en el campo del pensamiento y que versa, por tanto, sobre generalidades: su contenido es algo abstracto, pero sólo en cuanto a la forma, en cuanto al elemen-

to. Pero la idea es algo esencialmente concreto, puesto que es la unidad de distintas determinaciones. [...] La filosofía huye de lo abstracto como de su gran enemigo y nos hace retornar a lo concreto. Si combinamos el concepto de lo concreto con el del desarrollo, obtenemos el movimiento de lo concreto. (Ibídem, [b]).

Obras

La diferencia entre los sistemas de Fichte y Schelling (1801) – *Fenomenología del espíritu* (1807) – *Ciencia de la lógica* (1811-1813) – *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* (1817) – *Lecciones de Filosofía del Derecho* (1821) – *Lecciones de Estética* (1832) – *Lecciones sobre Filosofía de la Religión* (1832) – *Lecciones de historia de la Filosofía* (1836) – *Lecciones de Filosofía de la historia* (1837). (Todas estas lecciones fueron publicadas póstumamente).

Reconciliaciones imposibles, síntesis huidizas

París/Texas (EE. UU., 1984), de Wim Wenders: La reconciliación hegeliana de una familia despedazada: una experiencia dialéctica – *El turista accidental* (*The Accidental Tourist*, EE. UU, 1988), de Lawrence Kasdan: perdiéndose para encontrarse – *Hiroshima mon amour* (Francia, 1959), de Alain Resnais: la temporalidad es la imagen.

Hay muchas películas en las cuales uno o más personajes sufren una transformación, después de la cual son y no son «los mismos», transformación que los ayuda a «encontrarse», o a constituir su identidad en el tiempo. En *París/Texas*, de Wim Wenders, Travis (Harry Dean Stanton) ha huido hace tiempo de su hogar en crisis después de que su mujer, Jane (Nastassia Kinski) los ha abandonado, a él y a su pequeño hijo, Hunter, ahora de ocho años. La mujer ha desaparecido sin dejar rastro. En honda crisis espiritual, Travis también abandona al niño, transformándose en un extraño nómada, melancólico y compulsivo, que cami-

na sin parar durante cuatro años, ausente y desmemoriado, por los áridos desiertos norteamericanos, pequeñas ciudades del interior o las vías del tren, sin rumbo ni objetivos. El niño ha quedado a los cuidados de un hermano de Travis, Walter (Dean Stockwell) y su mujer Anne (Aurore Clément).

Cuando Walter encuentra a Travis, éste rehúsa a hablar con él, ni siquiera una palabra. Este persistente silencio irrita al hermano. En verdad, Travis está comenzando un proceso de transformación, y cualquier discurso lo llevaría de regreso al nivel que está pretendiendo superar. En el nivel anterior, él ya no tiene absolutamente nada que decir, hablará tan sólo cuando surja algo de significativo en el nuevo ámbito en el que ahora se encuentra, como si los silencios de hoy fueran los fósiles de discursos anteriores, que deben transformarse en nuevos discursos. La aridez e inmensidad del desierto, donde los hermanos se encuentran, acentúa precisamente esa nada inaugural que pide a gritos un nuevo comienzo.

El silencio será roto sólo cuando Travis encuentre en su mente atormentada una novedad promisoría, precisamente la referida en el título del filme: «París. Quiero ir a París», musita, ante el sobresalto y la alegría de Walter, que, equivocadamente, ve en esta primera articulación lingüística la «recuperación» de su hermano, sin percibir aún que esta frase es tan sólo una tentativa de reabrir el discurso obstruido, que jamás será reiniciado sobre las mismas bases anteriores, las que su hermano anhela. París no es, claro está, París/Francia, sino París/Texas, un pequeño poblado norteamericano en donde Travis, cuando estaba aún casado con Jane, compró un lote completamente vacío. Cuando Walter le pregunta para qué hizo esto, al principio Travis no se acuerda, pero más tarde lo explica de esta forma: sus padres se amaron allí por primera vez, de manera que es en ese lugar donde él fue gestado. Además, su mujer, Jane, decía a veces que era allí donde irían a vivir los dos en algún momento. El deseo de retornar a París/Texas es un profundo deseo de intentarlo todo otra vez, de volver al punto de partida, de tratar de hacer de otra forma lo que ha sido hasta ahora mal hecho.

Travis trata permanentemente de acentuar la diferencia entre el pasado y lo que ahora se apresta a reconstruir. Para eso, no solamente su inicial silencio sirve, sino todo tipo de actitudes de distanciamiento y diferencia, aun las más estrafalarias: viajar en el asiento trasero del auto

en lugar de hacerlo al lado del hermano; caminar con su hijo Hunter desde la vereda opuesta, en lugar de ir junto a él; hablar con él a través de un walkie-talkie; y cuando finalmente reencuentra a Jane, hablar con ella de espaldas, a través de un vidrio-espejo que no permite que se vean. Todas estas artimañas acentúan la imposibilidad de reincidir en lo ya hecho, enfatizan un cambio de perspectiva, la firme decisión de cortar los canales usuales de comunicación y de mutuo reconocimiento, como el radical rehusarse a retomar una vida anterior que debe ser espiritualmente enriquecida y superada. Hegelianamente, estas intromisiones y obstáculos señalan la imposibilidad que la dialéctica tiene de volver exactamente a sus nudos anteriores, como no sea en niveles más desarrollados de pensamiento.

Se supone que, en algún tiempo pasado, los tres (Travis, Jane y el pequeño Hunter) constituían un hogar feliz, en el momento que Hegel llamaría «positivo», aunque, por eso mismo, muerto y sin desarrollo. Pero la película comienza con el momento de la negatividad, cuando ese hogar se ha disuelto, ha quedado sin definición, suelto y arbitrario. A pesar del largo monólogo *à deux* que Travis y Jane mantienen en el extraño establecimiento en donde ella trabaja, no queda claro el motivo de la separación. De repente, algo se quebró. Hegelianamente visto, no se precisa de un señalado contenido para entender la naturaleza de este desgarramiento. Él tiene, formalmente, que producirse, como una exigencia interna de la vida (y del concepto), como una profunda exigencia de autodefinición. A pesar de toda la superficial «felicidad» de una familia unida y sonriente (tal como aparece en las películas Super-8 que Walter le muestra a Travis, en la primera noche de su regreso) llega siempre el momento en que la mera positividad (por más «dichosa» que sea) debe ser negada, para que surja de su negación un nivel más elevado de vida.

Todo el filme será el esfuerzo titánico de Travis para conseguir reunir de nuevo a su familia, empresa que comprende varias instancias: en primer lugar, recuperar el amor y la confianza de su pequeño hijo; segundo, descubrir el paradero de su mujer; por último, convencerla de volver para que cuide del niño. Travis consigue hacerse de nuevo amigo de Hunter, descubre —de manera un tanto aventurera— el paradero de su mujer (que ahora trabaja en una curiosa casa de encuentros), y consigue que madre e hijo se reconcilien. Después de conseguirlo, él parte otra

vez, pero su partida tendrá ahora otro sentido, ya no continuará siendo un deambular sin rumbo, sino una partida enriquecida por todo lo que ha sido recuperado, llena del nuevo sentido que su aventura le ha proporcionado, a través del sufrimiento y la incertidumbre. Ahora esa partida adquiere otra significación, que ha sido conquistada a través de la historicidad de la acción restauradora y definidora de Travis.

Algunos espectadores tradicionales se quejan del final del filme, precisamente por el hecho de que Travis no se queda con su familia después de haber conseguido reunirla. Pero esto (además de las posibles explicaciones freudianas) tiene también un sentido hegeliano. La auto-omisión quiere acentuar que esta familia reunida de ahora y la antigua (la que existía en el momento inicial, positivo) no son ni podrán nunca ser la misma (aun cuando las personas parezcan ser «las mismas»), porque esas dos familias están separadas ahora, y para siempre, por el desgarramiento del alejamiento y el abandono, y al mismo tiempo unidas a través del sufrimiento que ha costado ese reencuentro que, si se mira bien, continúa frágil y provisorio. Si la historia continuase, nada impediría que lo conquistado volviera a desagregarse y a exigir otro esfuerzo conceptual para nuevamente ser restaurado, y así indefinidamente, porque el ser — en la visión hegeliana — es historicidad, desarrollo, movimiento.

Esa perpetua no-coincidencia continuaría, visto hegelianamente, aun cuando Travis se quedase físicamente con ellos. Pero el hecho de partir es como el poner una «marca» en la propia estructura de la familia transformada, enriquecida y «señalada» por la experiencia que la llenó de un nuevo contenido: el hecho de que él «falte», que «no esté ahí», recordará para siempre todo lo que fue necesario para que esa reunión familiar aconteciese. Pues Travis se sentía responsable por la separación de su familia, de manera que después él mismo se transforma en una especie de «puente» para el reencuentro. Él no es esencial. Habrá sido simplemente el impulso eventual para desatar un proceso necesario.

El nombre «Travis» evoca, de manera obvia, *travel*, «viaje». Ciertamente, pueden considerarse los procesos histórico-dialécticos como «viajes». Existe una amplia colección de películas de viajes, los llamados *road-movies*, que pueden considerarse, casi sin excepción, como filmes «dialécticos», en el sentido de que el viajar es siempre una búsqueda, un distanciamiento, una restauración, un esclarecimiento espiritual, no sim-

plemente un trasladarse o un atravesar espacios aleatorios, como un «turista accidental». El tiempo que esos viajes «llevan» no es tan sólo el tiempo horario que uno ha «gastado» en hacerlos, sino una temporalidad constitutiva, un viaje que es al mismo tiempo una redefinición, una reconstrucción espiritual: viajar para, simplemente, «ver lugares nuevos» es el espíritu meramente «turístico» que la filosofía de Hegel intenta superar. Lo radicalmente «nuevo» de un viaje bien hecho, de un auténtico viaje espiritual, es siempre uno mismo, uno mismo enriquecido, cambiado, negado y vuelto a negar. (Un viajante hegeliano nunca se preguntaría: «¿Cómo será París? ¿Qué habrá en París para ver?», sino: «¿Cómo seré yo en París? ¿En qué me transformaré en París?»)

Un terrible filme de autoesclarecimiento dialéctico, que no es un *road-movie*, sino una especie de parábola del hijo pródigo, es *El imperio del sol* (1987), de Steven Spielberg. Hegel se ha referido a esta parábola como una especie de ilustración del movimiento dialéctico: el hijo que permanece en la acogedora casa paterna sin nunca haber salido de ella es cualitativamente diferente del hijo que, permaneciendo también en la misma casa, ha salido de ella y regresado espiritualmente enriquecido. La manera en que el joven Jamie (Christian Bale) sale del seguro hogar de sus padres es, sin embargo, violenta e involuntaria, mucho más que el hijo pródigo bíblico. Él tiene su «enriquecimiento dialéctico» a pesar suyo, es obligado a alienarse, a negarse a sí mismo para recuperarse en un nivel vital superior, después de pasar por un terrible desgarramiento. Jamie es británico y vive con sus padres diplomáticos en Shangai, en el momento en que ésta es invadida por los japoneses. Es un niño mimado y caprichoso, rodeado de criados obsecuentes y lujos refinados, que contrastan cruelmente con la miseria circundante y con el explosivo clima político chino (esto está extraordinariamente mostrado en el lento atravesar de los coches de la Embajada yendo a un frívolo baile de disfraces, en medio del pueblo convulsionado). En el momento de la invasión, hundido en una multitud desesperada por abandonar el país, Jamie es brutalmente separado de sus padres y después llevado a un campo de prisioneros, donde pasa cuatro años de transformación dialéctica obligatoria, abandonado a sus propias fuerzas.

Para quien estaba acostumbrado a una vida «civilizada» y de alto nivel económico, este «viaje» se constituye en un auténtico descenso a los

infiernos y, al mismo tiempo, en un terrible proceso reeducacional. Después de haber asistido a su vida anterior, lo reencontramos en el campo de prisioneros transformado en un competente comerciante, astuto y oportunista, que compra y vende cualquier cosa, incluso informaciones, profundo conocedor de los secretos elementales de la supervivencia, de la suya propia y de los que le rodean. Hasta su nombre ha cambiado: ya no es más Jamie, sino Jim («Un nuevo nombre para una nueva vida», le dice Basie (John Malkovich), un norteamericano duro y mercantilizado del que se ha hecho amigo y que se transforma en componente fundamental de su nueva realidad). A pesar de las frecuentes traiciones y abandonos de Basie, con él aprende el pequeño Jim que la amistad, aunque frágil y egoísta, puede ser posible más allá de los fingimientos típicos de su vida anterior. El antiguo niño ingenuo y aristocrático se ha vuelto áspero, astuto, veloz, sufrido, un verdadero experto en flaquezas humanas y en saber sacar provecho de ellas. Ve a la muerte de cerca, tanto la de personas próximas como la de pueblos enteros (la bellísima escena en que la señora Víctor (Miranda Richardson) muere, y el cielo se pone blanco, y Jim piensa que es el alma de la señora Víctor saliendo de su cuerpo, cuando, en verdad, lo que acaba de presenciar es la explosión de la bomba de Hiroshima).

Durante su viaje formativo, Jim confunde todos sus antiguos valores; admira el coraje japonés y sus pares tienen que recordarle, de vez en cuando, que él continúa siendo, a pesar de todo, un británico. La dimensión más hegeliana del filme está en la casi silenciosa amistad que surge entre Jim y un joven japonés, que juega con un avioncito en un terreno próximo al campo de prisioneros y que más tarde se transformará en un aviador. El joven japonés es muerto en el momento en que los aliados bombardean el campo, y cuando Jim trata de volverlo a la vida haciendo desesperados masajes en su pecho, de repente se ve a sí mismo como era antes —el joven Jamie del principio— en el lugar del cuerpo del japonés que está tratando de reanimar. Pero no hay reanimación posible, aquel niño ha muerto definitivamente, pertenece a un momento de su desarrollo espiritual que no volverá jamás y que, al mismo tiempo, nunca le abandonará. Cuando, finalmente, Jim reencuentra a sus padres después de la liberación, los reencontrará con la mirada lejana y llena de experiencia, como a través de una mediación insuperable. Hegelianamente,

no hay regreso, no puede haberlo. Los lugares, aunque físicamente «los mismos», están impregnados por la mediación de la experiencia instauradora.

En *El turista accidental* se elabora mejor esta analogía entre el vivir y el viajar. Malcolm Lowry (William Hurt) es un escritor de guías turísticas, lo que le obliga a viajar constantemente por el mundo. Se ha acostumbrado a seguir, en sus *tournées*, las prolijas y sobrias instrucciones que él mismo ha estampado en sus libros: llevar poca ropa, trajes apropiados para circunstancias diversas, lecturas estratégicas para no ser molestado en los aviones, etc. «Así como en la vida, en los viajes se lleva casi siempre demasiado equipaje», es una de las primeras afirmaciones en las que se hace el mencionado paralelo. Los libros que Malcolm escribe transmiten una especie de minimalismo: «vivir (y viajar) tan sólo con lo necesario». En realidad, esa forma de vida austera y contenida ha sido exacerbada por una terrible desgracia personal: el hijo único de Malcolm y su mujer Sarah (Katleen Turner) ha sido recientemente tiroteado por un delincuente, y eso ha destruido su matrimonio (el filme comienza cuando Sarah manifiesta a Malcolm que no consigue más vivir con él). Sarah recrimina a Malcolm el ser frío delante del hecho, pero, en realidad, Malcolm está completamente destruido, viajando mínimamente por la vida como una forma de cautela, para no ser minado por su agonía interior.

Ese cuadro configura lo que hegelianamente podría llamarse el «primer momento» dialéctico. El «segundo momento» es introducido bajo la figura de una fulgurante y vulgar divorciada, Muriel Pritchett (Geena Davis), la antítesis de Sarah: extrovertida, exagerada, ansiosa y de una gran inventiva y sentido del humor, todo eso unido a una especie de paciencia de Penélope. Muriel trabaja como adiestradora de perros (así es como Malcolm la conoce) y vive separada del marido con su pequeño hijo, muy frágil de salud. La joven siente inmediata atracción por Malcolm y hace de todo para conquistarlo. Él, destruido y taciturno, la esquivo constantemente, hasta que un día, un poco cansado de los asedios de Muriel, le cuenta acerca de la reciente pérdida que ha sufrido, le confiesa que no consigue hablar con nadie ni permanecer mucho tiempo con los hijos de otros y le suplica que, por favor, deje de procurarlo. Paradójicamente, a partir de allí Muriel conseguirá entrar en la vida de Mal-

colm, y éste se dejará lentamente invadir por esa existencia tan profundamente diferente de la suya, tal vez precisamente por eso. Muriel es exactamente la negación de Malcolm, tanto de su vida anterior como de su melancolía actual, de su prolijo proyecto de vida, de su viaje perfectamente organizado, de su angustiado minimalismo moral.

Muriel entra en la vida de Malcolm pero, al mismo tiempo, Sarah supera el momento depresivo que la llevó a separarse y vuelve a aproximarse a Malcolm «para intentarlo otra vez». Malcolm acepta. Esta «vuelta» es —hegelianamente vista— una especie de resistencia al cambio, de persistencia en un estado anterior, la negación de la dialéctica de la vida, algo de antemano condenado al fracaso, un proyecto que el propio movimiento de la vida debe derrotar. Marido y mujer hablan, aunque sin mucha convicción, de la posibilidad de tener otro hijo, manifiestan un fuerte deseo de volver al punto en que el hijo que perdieron estaba vivo, negando el acontecimiento doloroso. Pero la enérgica y persistente Muriel se filtra entonces, literalmente, en uno de los viajes de Malcolm, ya reconciliado con la esposa: viaja a París en los mismos días en que él debe estar allí y trata de entrar de nuevo en su vida. Muriel es el elemento renovador, que hace que Malcolm acceda dolorosamente a un nivel superior de vida, aceptando la muerte del hijo como la verdad, negando dialécticamente el pasado, conservándolo en vez de negarlo por eliminación, en la inútil tentativa de regresar a un estado anterior inalcanzable.

Volver a vivir con Sarah podría, empíricamente, suprimir el dolor. Después de todo, Sarah es la única persona en el mundo con la que Malcolm puede compartir ese dolor, sentirse comprendido hasta el fondo de su agonía. Pero Muriel representa ese dolor transfigurado en una forma superior de vida. El encuentro final de Malcolm y Muriel no es un «final feliz», sino el «tercer momento» dialéctico, el de la reconciliación dolorosa y negativa, en donde la vida (el viaje) continúa, y en donde Malcolm, el turista accidental, es y no es el mismo. A pesar de las apariencias, ese desenlace no es nada romántico. En verdad, la alegre y chillona Muriel Pritchett es simplemente la corporización de la parte muerta de Malcolm, de lo que él debe enterrar para continuar viviendo y muriendo su vida.

Hay algunos filmes que no son, estrictamente, de transformaciones dialécticas, pero que parecen hechos de tiempo, en donde la historicidad

de lo real se muestra de manera plena. Ciertamente, el cine es ya, *per se*, inevitablemente, un mundo hecho de tiempo, arte temporal por excelencia, en donde hasta lo estático está, paradójicamente, en movimiento. El cine vive también de la propia historicidad del espectador, de la temporalidad del ojo. El director francés Alain Resnais es el creador que ha puesto la historicidad del cine más en evidencia, a través de la construcción de películas que son, en sí mismas, especies de arquitecturas de la memoria, de tentativas de recuperación, de reveladoras superposiciones temporales. En esos filmes, el tiempo no es tan sólo —como en el cine tradicional— un medio inerte, o un escenario eventual (derivado de la trivialidad de que las historias se desarrollan «en el tiempo»), sino la propia sustancia de los acontecimientos. Si Hegel es el filósofo que ha introducido la temporalidad en el pensamiento filosófico, Resnais es, tal vez, el cineasta que ha evidenciado con mayor fuerza el carácter visceralmente temporal de la imagen.

En *Hiroshima mon amour*, la tragedia de Hiroshima, sólo catorce años después de ocurrida, no es sólo un recuerdo, una (terrible) rememoración vinculada con «el pasado», sino que se configura como un acontecimiento con toda la plenitud de una temporalidad integral, algo más allá de la tripartición vulgar entre pasado, presente y futuro. La fugaz relación amorosa entre una actriz francesa (Emmanuelle Riva) y un joven arquitecto japonés (Eiji Okada), ambos casados, en la ciudad de Hiroshima, sirve como soporte sutil de una constante rememoración visual y verbal, en la que las palabras en *off* (escritas por Marguerite Duras) son tan importantes como las imágenes (en verdad, son parte de la imagen, en el sentido explicado en el ensayo introductorio). El *ritornello* de las frases proporciona una corporalidad concreta al carácter recursivo y envolvente del tiempo. Memoria y Olvido son los temas que se entrelazan permanentemente en las palabras e imágenes del filme: recordar Hiroshima, olvidar Hiroshima. Esta tensión es también el propio tejido del amor entre ese hombre y esa mujer (de los que no sabemos los nombres), que continuamente se aproximan y se separan, quieren permanecer juntos y, al mismo tiempo, quieren alejarse. (Tan sólo al final obtienen un nombre, pero un nombre histórico-temporal alusivo a la relación conflictivo-amorosa que han vivido: «Tu nombre es Hiroshima», dice ella; «Tu nombre es Nevers», responde él, aludiendo a la ciudad natal de ella).

Esta obra es una continua confrontación entre dos maneras diferentes y, al parecer, incompatibles, de recordar, de testimoniar, de ejercer el dudoso poder de la memoria y, al mismo tiempo, dos maneras diferentes de olvidar. («Tú no has visto nada, en Hiroshima», es el primer *ritornello* verbal). En tanto él es un japonés, inmerso en la realidad de Hiroshima, ella es tan sólo una actriz que está en Hiroshima para hacer «una película sobre la paz». Imágenes de la tragedia real de Hiroshima son constantemente mezcladas con las reconstrucciones ficticias de los hechos, con el objeto de construir ese filme («Cuatro veces en el Museo de Hiroshima. Fotografías, a falta de otra cosa. Reconstituciones, a falta de otra cosa. Explicaciones, a falta de otra cosa»). Este abismo se intensifica a lo largo del filme, como si tanto en el terreno histórico como en el afectivo, esos dos seres estuviesen condenados a oscilar externamente alrededor del otro, sin nunca poder compenetrarse. Tienen en común, tan sólo, la resistencia al olvido y, al mismo tiempo, la resistencia a recordar.

Pero la película no «cuenta» esto, no lo «narra» desde el exterior, como está siendo presentado aquí, en este escrito, sino que lo corporiza en imágenes, lo sensibiliza, lo transforma en un flujo audiovisual en el que el espectador se adentra, abandonándose como a un sueño diurno. Resnais trata de mostrar, precisamente, que la temporalidad de los acontecimientos no los remite a lo «ya ocurrido», sino que los mantiene en vilo, los hace presentes, impidiéndoles desaparecer en el mero «pasado» que podría ser cómodamente «recordado» o «evocado». Hiroshima no es nunca tan sólo un objeto, sino una presencia opresiva, algo que vuelve de nuevo, una y otra vez, como las propias palabras del recitado, como la recurrencia de los rostros, de las imágenes escabrosas que se niegan a desaparecer.

Tal vez sólo el cine posee el poder de construir esta temporalidad de los eventos que Hegel intentó, en vano, poner en forma de proposición articulada (lo que él llamaba la «frase especulativa», que podría interpretarse como el deseo imposible de Hegel de tener una cámara filmadora en pleno siglo XIX). La palabra parece claramente incapaz de corporizar la temporalidad del ser, con poder tan sólo de «referirse a» ella a través de frases alusivas. La naturaleza traumática del acontecimiento, el bombardeo de Hiroshima, sirve para enfatizar una temporalidad que constituye el tejido de un acontecimiento que se resiste a irse, que insiste en ser

vivido. En este sentido, el cine de Resnais —tan difícil como los textos hegelianos— sensibiliza la tesis de la historicidad del ser, contra la idea de que el ser simplemente «transcurre» en el tiempo.

Construcción de un concepto: la memoria puede cerrarse al esclarecimiento. (Vals con Bashir)



Rememoración de sí. *Vals con Bashir*
(Ari Folman, Israel, 2008)

El director israelí Ari Folman filmó en 2008 una película de animación que cuestiona la idea hegeliana de que el tiempo es el ámbito de la reconciliación y el autoconocimiento. Folman muestra en imágenes desgarradoras que la temporalidad puede también cerrarse y constituir no una ruta de esclarecimiento, y ni siquiera una memoria dolorida, sino también una *no memoria*, un recurso de olvido activo empeñado en enterrar lo que no puede enfrentarse. El protagonista, el propio Ari en zambullida autobiográfica, es un soldado que recuerda la guerra del Líbano de 1982 en la que participó, sus colegas y numerosas circunstancias, así como sus salidas de franco; pero, curiosamente, se le

«apagaron» todos los recuerdos de la masacre de Sabra y Shatila, de la que ha oído hablar y sobre la que ha leído. El filme utiliza un estilo periodístico y de encuestas, en donde Ari entrevista a viejos amigos tratando de desenterrar lo que se resiste a mostrarse.

La escena que construye el concepto de memoria bloqueada en una temporalidad cerrada al esclarecimiento ocupa los últimos cinco minutos del filme. La cámara avanza en medio de ruinas y se escucha la voz en off de Ron Ben-Yishai, un periodista judío corresponsal de guerra, uno de los entrevistados, donde relata que decidieron seguir la hilera interminable de mujeres palestinas llorando por las víctimas de lo que habría sido una terrible masacre, incluyendo mujeres, niños y viejos. «Las callejuelas estaban llenas de cadáveres, y comenzaron entonces a darse cuenta de la dimensión de la matanza». La cámara pasa rápidamente por encima de las cabezas de las mujeres, vistas de espaldas, y avanza velozmente en la dirección de dos soldados apostados precisamente en la entrada del campo donde la masacre tuvo lugar; la cámara vertiginosa se detiene finalmente en el rostro de uno de esos soldados, que no es otro que el propio Ari, de rostro adusto, empuñando decididamente su ametralladora, mirando hacia la cámara. Hay un corte y la cámara apunta ahora hacia las mujeres palestinas que lloran pero, por primera vez en el filme, no son más figuras de animación, sino mujeres reales, extraídas de fotos de archivos. (Folman declaró que siempre pensó en el final de la película con figuras reales, para dejar en el espectador la idea de haber asistido a un doloroso acontecimiento real, y no tan sólo a una animación bien hecha). A partir de ahí hasta el final del filme, que dura pocos minutos más, la cámara muestra cadáveres, cuerpos destruidos, miembros, ropas, bultos —tal vez humanos— llenos de moscas, niños ensangrentados, cuerpos amontonados sin identidad ni procedencia.

El desarrollo de la película ha construido el concepto de memoria cerrada al esclarecimiento, y la escena final crea una serie de recuerdos que no es conciliadora ni sintética, sino tan sólo una recuperación patética y perfectamente inútil, una imagen trágica con la que no se puede hacer nada. Folman descubre, contra la tendencia de la filosofía europea de la historia (tal vez con la única excepción de Walter Benjamin), una temporalidad perversa y distorsionada, en la que se depositan atrocidades que no consiguen ser recuperadas en ningún nivel sublime o reparador.

Más películas hechas de tiempo

Es evidente que, para entender el pensamiento-tiempo de Alain Resnais, tal vez uno de los pocos directores de cine que pueden ser llamados filósofos sin metáfora ni ironía, no basta ver *Hiroshima mon amour*, sino que hay que asomarse también a su siguiente obra, la indispensable *El año pasado en Marienbad* (1961), pero también a *Muriel* (1963) y *Providence* (1977). Curiosamente, el filme-testamento de Resnais, *¡Ustedes todavía no vieron nada!* (2012) es una obra sobre el espacio (y específicamente sobre el espacio escénico); a pesar de ser una reunión de actores y actrices que, en el pasado, desempeñaron papeles en la pieza *Eurídice*, aquí no hay ejercicio de la memoria, sino multiplicación de espacios de desempeño, espacios diluidos, muros improbables, juegos de localizaciones, una búsqueda de lugares perdidos en referencias múltiples; un filme, por tanto, poco analizable en un capítulo sobre Hegel, cuya filosofía temporaliza el espacio, como lo hará después Heidegger en registro no metafísico. El poeta de la temporalidad se despide con una película sobre la espacialidad.

Otro «poeta de la temporalidad y la memoria» es, sin duda, el español Carlos Saura, sobre todo en *El jardín de las delicias* (1970) y *La prima Angélica* (1973), ubicadas en el período que podríamos llamar el «primer Saura», el de su época existencialista, con Geraldine Chaplin como actriz favorita, entre fines de los años sesenta a fines de los setenta, antes de la época musical de los años ochenta. En esos diez años Saura hizo películas de politización de la memoria, en donde la amnesia, el olvido del pasado están motivados por las coacciones de una sociedad opresiva, desde la familia hasta el Estado y la Iglesia. La recuperación de la memoria no es, en estos filmes, un hecho meramente psicológico (aunque así lo parezca a una visión superficial), sino un acto político, en donde hasta el olvido puede ser una modalidad de la memoria, y también una forma de resistencia. En *El jardín de las delicias* la recuperación de la memoria es, en verdad, un interés de las clases dominantes (que ven con desesperación que el amnésico, que tenía mucha desconfianza de los otros, es el único que tiene las claves de los cofres y las cuentas bancarias); aquí el hermetismo de la memoria es un arma política para llevar a los codiciosos a la desesperación. En *La prima Angélica*, por el contra-

rio, el recuerdo del pasado es un paso fundamental, porque él trae el amor, la sensualidad y la inocencia de la relación con la pequeña Angélica, en un presente falsamente reconciliado después de la guerra civil, mundo simbolizado por una Angélica hoy adulta e infeliz, presa en un casamiento sin sentido. «Lo que pudo ser y no fue», si este amor infantil, fuertemente estigmatizado por la iglesia y la familia, hubiera proliferado, es el horizonte crítico de un presente que se niega a recordar por miedo a la ambigüedad y la amoralidad de la vida.

Temporalizar la imagen cinematográfica hasta el extremo en que lo hicieron Resnais y Saura trae aparejado, inevitablemente, el hermetismo y la incomunicación, porque se corta el vínculo banal —que el público testarudamente espera— con una temporalidad lineal, puro receptáculo, la que ostenta la inmensa mayoría de los filmes (uno de los recursos que más confunden al espectador común, tanto en la literatura como en el cine, es cualquier alteración de la «temporalidad vulgar», como la llama Heidegger, aquella guiada por la línea pasado-presente-futuro). Pero hay otro poeta del cine que ha ido mucho más lejos en este camino, específicamente en uno de sus filmes, *El espejo* (1975), del director ruso Andrei Tarkovski, donde un hombre del que nunca vemos el rostro hilvana recuerdos diversos, de infancia y otros (en gran medida autobiográficos), conversa con su ex mujer, evoca la figura de su madre cuando joven, convoca personas y lugares, en general de campo abierto, y sucesos, como el viento, la lluvia, un incendio, en un tono poético y distanciado, todo ello mezclado con alusiones a episodios históricos como la guerra civil española y los conflictos entre Rusia y China, y con el fondo de un recitado monótono —en su mayoría incomprensible— de poemas de Arseni Tarkovski, padre del director. A pesar de haber un narrador, no hay estrictamente una narración, sino una suscitación de sentimientos, con la que el director parece contar para desarrollar su peculiar ejercicio de la memoria. Mientras que en *Hiroshima*, *Marienbad* o *La prima Angélica* todavía teníamos jirones de narración, en *El espejo* somos obligados a entregarnos a una generación inducida de sentimientos, sonidos, luces y movimientos, sin exigir demasiada cohesión o sentido. Cine poético en el que la temporalidad ya ha invadido casi totalmente el ámbito de lo representado, tomándolo tan sólo como vehículo de una rememoración afectiva. (La parte pática invade la parte lógica del con-

cepto-imagen). Al mismo tiempo, el filme corporiza, en sí mismo, una libertad artística casi nunca vista en el difícil mundo del cine, siempre sacudido por preferencias pasajeras y presiones comerciales; no es extraño que este director, que no solía hacer concesiones, haya filmado tan poco.

Una curiosa película temporal es *¿Qué hora es?* (*What Time Is It Over There?* – *¿Qué hora es allá?*, 2001), del director malayo Hsai Ming-Liang, en donde se estudia la cuestión del tiempo del otro, una tentativa absurda de sincronizarse con el deseo del ausente. Perteneciente a la saga de Hsiao Kang, especie de Antoine Doinel malayo (la admiración de Ming-Liang por Truffaut no es un secreto), esta obra puede servir de puente entre tiempo y espacio, en la medida en que la obsesión de Kang por sincronizar (él vende relojes en la calle, que marcan los diversos tiempos del mundo) es también un deseo de transferirse, de mudarse a la temporalidad del otro. Pero la actitud de Kang es incongruente, porque, por un lado, demuestra gran interés por vivir en la hora de París, después de que le ha vendido su propio reloj a una chica que viaja a París y que ha sido simpática con él, pero se enfurece delante de los esfuerzos desesperados de su madre supersticiosa, que trata de sincronizar la vida familiar de acuerdo con los horarios que seguía su recientemente fallecido marido. El joven Kang oscila entre esas dos tentativas de sincronización con un tiempo ausente, pero las imágenes muestran, sin dramatismo, el fracaso de ambas tentativas: la de la madre, en tono bufonesco, y la de él, de manera más sutil: mientras Kang, en China, mira *Los 400 golpes*, protagonizada por el niño Jean-Pierre L  aud, la joven china se encuentra con el propio L  aud, envejecido, en un cementerio, dentro de una estada totalmente gris y deprimente en la capital de Francia, un viaje turístico que más se parece con un deambular angustiado. El mundo al cual Kang querrá mágicamente transferirse a través de sus relojes es, en realidad, un mundo banal y sin sentido. Una visión vacía de la temporalidad, bastante diferente de la perspectiva occidental a la que estamos acostumbrados.

Ejercicio 9

Schopenhauer, Buñuel y Frank Capra

(El valor de la vida)

La vida humana: trágica en el conjunto, cómica en el detalle

Schopenhauer nació en Danzig, en 1788, que en aquella época formaba parte del estado prusiano. Su familia era adinerada y cultivada. Su padre era un negociante y su madre una novelista algo frívola, pero de cierto éxito en la época. A causa de la ocupación de Danzig por las tropas prusianas, la familia de Schopenhauer se mudó a Hamburgo. El joven Schopenhauer viajó por diversos países junto con sus padres (España, Francia, Italia, Inglaterra, Escocia, Holanda y Bélgica). Su padre quería que Arthur hiciera carrera comercial, y con ese objetivo lo inscribió en el Instituto Runge, en Hamburgo. Arthur llegó a trabajar en la firma de un respetado comerciante, pero ya comenzaba a leer a escondidas libros de literatura y filosofía. En 1805, cuando tenía 17 años, su padre murió en circunstancias misteriosas: lo encontraron flotando en un canal y hubo sospechas de suicidio. A partir de ese hecho, y pese a que el joven Arthur tenía ciertas habilidades para el comercio (que más tarde aprovecharía para multiplicar sus bienes), su interés por la filosofía comenzó a aumentar.

Schopenhauer tuvo siempre relaciones muy tormentosas con su madre, Johanna, que presidía un elegante salón literario frecuentado por personalidades como Goethe. Después de la muerte del padre, al ver tan melancólico a su hijo, ella lo liberó de sus obligaciones comerciales permitiéndole que estudiara filosofía, lo que dejó a Arthur completamente eufórico. Tenía entonces 19 años. Cuando cumplió 22, Johanna le dio su parte de la herencia del padre —a la que más tarde se sumó una herencia de un tío— lo que permitió al joven dedicarse tranquilamente a los estudios, a diferencia de lo que ocurría con Schelling, Fichte y Hegel, sus contemporáneos detestados por él, que se vieron obligados a trabajar como preceptores y a dar clases particulares para poder sobrevivir. Schopenhauer estudió en las Universidades de Gotinga y Berlín. En esta última tuvo a Fichte como profesor, a quien consideró más tarde como un impostor. Se doctoró en 1813, a los 25 años, con una tesis llamada *Acerca de la cuádruple raíz del Principio de Razón Suficiente*. El título de la tesis llevó a su madre, irónicamente, dada la rivalidad intelectual entre ambos, a preguntarle si se trataba de una obra para farmacéuticos, que se interesaban por raíces. Schopenhauer le respondió con desprecio diciéndole que sus libros continuarían siendo leídos cuando todas las obras de ella hubieran desaparecido de las estanterías, a lo que Johanna, con lengua viperina, le replicó que ciertamente los libros de él permanecerían mucho más en las estanterías porque nadie los compraría. En 1814, a los 26 años, Arthur rompió definitivamente relaciones con ella, y parece que nunca más la vio, a pesar de que Johanna vivió aún veinticuatro años más. En su testamento de 1823 ella deshereda a Arthur: «Esta decisión se justifica en la conducta de mi hijo, que ha sido demasiado terrible para mí como para exponerla aquí por escrito».

Schopenhauer se marchó a Dresde, donde comenzó a escribir la que sería su obra fundamental, *El mundo como Voluntad y Representación*; terminó en 1818 el primer volumen, que fue publicado en el año siguiente. La obra, de fuerte tinte naturalista, analítico y pesimista, surgida en medio del auge de la llamada «nueva filosofía», espiritualista-idealista y optimista (representada por Schelling, Fichte y Hegel) no tuvo ningún éxito. Eso dejó a Schopenhauer furibundo, lo que le llevó a renovar sus airados ataques a los filósofos idealistas, denuestos ya presentes en su tesis de doctorado, especialmente contra Hegel, a quien

no ahorró diatribas fenomenales e insultos de todo calibre. Sólo como muestra:

[...] mientras otros sofistas, charlatanes y oscurantistas falsearon y arruinaron nada más que el conocimiento, Hegel también ha echado a perder, incluso, el órgano del conocimiento, el entendimiento. Es decir, desde el momento en que forzó a los por él seducidos a introducir en sus mentes, como conocimiento racional, un galimatías basado en el más escandaloso absurdo... unos desatinos propios de un manicomio, el cerebro de la pobre juventud que leyó tales cosas con fiel abnegación... quedó desquiciado hasta tal extremo que se hizo para siempre incapaz del auténtico pensar. (Schopenhauer, A., *Sobre la filosofía de universidad*, págs. 99-100).

Schopenhauer hizo una única tentativa de trabajar en la Universidad, en 1820, cuando tenía 32 años. Presentó una solicitud a la Facultad de Filosofía de Berlín para que fuera incluido en el próximo programa de cursos, e incluso Hegel dio un parecer favorable, pero Schopenhauer no tuvo alumnos, entre otras cosas porque insistía en dar sus clases a la misma hora que Hegel, que en esa época tenía enorme éxito.

Schopenhauer siempre alimentó su pensamiento a través de enemigos: no sólo la filosofía académica, sino también la humanidad en general y las mujeres en particular. En verdad, tenía aversión por las solicitudes de la sexualidad, y se sintió feliz cuando disminuyeron con el pasar de los años. Veía a las mujeres como la representación de esa fuerza sexual insaciable, y las consideraba intelectualmente inferiores e incluso antiestéticas: «Sólo el intelecto masculino, nublado por el impulso sexual, podía llamar “bello sexo” a ese sexo menor, estrecho de hombros, ancho de caderas y de piernas cortas». En verdad, por lo que se sabe, siempre se sintió intensamente atraído por mujeres. Por otro lado, también se alimentaba de profundas admiraciones y cariños: apreciaba enormemente el genio, la independencia intelectual y el encanto de los animales. El afecto de Schopenhauer por los perros era extraordinario. Hasta tenía retratos de ellos en las paredes de su casa, y su perro Atma fue llorado al morir, y sustituido por otros canes que recibían el mismo nombre, en una especie de parodia de la Eternidad. Parece que lo que admiraba de los perros era su extraordinaria falta de esperanzas y su imperturbable goce del presente, sabiduría que los humanos no consiguen alcanzar.

En lo que se refiere a su odiado Hegel, la naturaleza le dio lo que la sociedad le había negado, pues cuando estalló la epidemia de cólera, alrededor de 1830, Schopenhauer salió apresuradamente de la ciudad y se instaló definitivamente en Fráncfort, mientras que Hegel murió a causa de la epidemia en el año 1831. Sin embargo, la muerte física de Hegel no acabó de inmediato con la «nueva filosofía» que Schopenhauer tanto detestaba, y cuando se produjo la declinación de ciertos aspectos de la filosofía hegeliana (específicamente, sus desarrollos panteístas) Schelling fue llamado a Berlín para borrar la influencia hegeliana, y no Schopenhauer.

Después de esa fecha, Schopenhauer vivió sin trabajar y manteniendo contactos sociales mínimos, siempre escribiendo en torno a las ideas básicas de su obra fundamental y publicando esporádicamente: sus otras obras fueron editadas después de pasados 17 años de la publicación de *El mundo...* Sólo alrededor de 1850, es decir, diez años antes de su muerte comenzó a hablarse de él y a consolidarse su fama, cuando la «nueva filosofía» ya había dejado de ser nueva. Schopenhauer murió en Fráncfort en 1860.

En el Ejercicio hegeliano ya se ha producido un corte profundo en nuestras reflexiones filo-cinematográficas, que se agudiza en el caso de Schopenhauer. En verdad, se trata de un corte en la historia de la propia filosofía europea a partir del siglo XIX. Por primera vez comienzan a aparecer pensamientos que problematizan la hegemonía de la razón puramente lógica tradicional, asumida desde Platón hasta Kant, pasando por el empirismo británico en diversas modalidades. En Hegel, esta transformación de la racionalidad estaba aún al servicio de una reconstrucción de la lógica. La «dialéctica» hegeliana intentaba problematizar a la lógica desde dentro, a través de una nueva manera de interpretar la negación. En este proceso, los elementos emocionales y sensibles quedaban superados en una síntesis racional, aunque «dialectizada». Schopenhauer puede ser considerado como uno de los primeros —si no el primero— de los pensadores «logopáticos», al mostrar una dimensión del mundo que no puede ser asimilada —ni siquiera «dialécticamente»— a ningún tipo de lógica representacional. A él le seguirán Kierkegaard, Nietzsche, Freud y Heidegger, pensadores que se pueden considerar como cuestionadores del pensamiento exclusivamente lógico, que intentan una reconstrucción de la racionalidad a través de la interacción de elementos lógicos y «páti-

cos». La transgresión cinematográfica será, pues, presumiblemente mucho menos aguda en lo que se refiere a su relación con estos pensadores «logopáticos», que en el caso de todos los pensadores anteriores. El lenguaje del cine ya estaba prefigurado en ellos.

Schopenhauer es uno de los primeros filósofos que se dispone a explicar el mundo introduciendo en su filosofía un elemento «pulsional», que él denomina —tal vez con un término inadecuado— «Voluntad de Vivir», y que entra en interacciones complejas con la componente representacional —lógica y sensible— de la captación del mundo. La Voluntad de Vivir es una especie de fuerza natural ciega, sin ninguna finalidad última, ampliamente inconsciente de sí, ajena a la temporalidad, la espacialidad y la causalidad típicas de las representaciones.

Toda voluntad es voluntad de algo, tiene un objeto, un fin de su querer; si esto es así, ¿qué querrá, pues, en último término, a qué aspirará esa voluntad que constituye la esencia en sí del mundo? [...] Sólo se puede dar la razón de los fenómenos, la causa de las cosas particulares, pero no de la voluntad ni de la idea, en la cual tiene su objetivación adecuada [...]. La esencia de la voluntad en sí implica la ausencia de todo fin, de todo límite, porque es una aspiración sin término [...] la voluntad sabe siempre, cuando el entendimiento la asiste, lo que quiere en un momento y en un lugar determinado, pero nunca lo que quiere en general. Cada acto concreto tiene su fin, pero la voluntad en general no tiene ninguno... (Schopenhauer, *El Mundo como Voluntad y Representación*, Libro II, cap. XXIX).

La Voluntad de Vivir adopta muchas formas, que entran en conflicto unas contra las otras:

[...] Vemos en toda la naturaleza lucha, guerra y alternativas en la victoria, en lo cual hemos de reconocer el esencial desdoblamiento que se opera en el seno de la voluntad. [...]. A través de la naturaleza entera podemos seguir esta lucha, porque, en el fondo, el mundo no consiste más que en ella [...]. Esta lucha cósmica alcanza su máximo de visibilidad en el mundo animal, cuya nutrición está constituida por el reino vegetal y en el que cada animal es botín y alimento de otro, es decir, la materia en que su idea se refleja debe servir para la manifestación de la idea de otro en cuanto cada animal sólo puede conservar su existencia por el constante sacrificio de otra existencia, de modo

que la voluntad de vivir se devora constantemente a sí misma y en distintas formas es su propio alimento, hasta que, por último, la especie humana, como superior a las demás, considera el mundo como una inmensa fábrica para su uso, y [...] el género humano encarna aquella lucha, aquel autodespliegue de la voluntad, con la más terrible violencia en que el hombre llega a ser el enemigo del hombre: *homo homini lupus* (Ibídem, Libro II, cap. XXVII).

Pero la voluntad no es estrictamente paralela a la representación, sino que actúa sobre ella de manera impositiva, transformándola en su subalterna. En la situación normal, la representación siempre tiene, como base, un motivo volitivo que la guía o, como dice Schopenhauer, «la representación es esclava de la voluntad» (y en esto él sigue las huellas de su admirado Hume, aunque su resolución final del problema del conocimiento es bien diferente de la empirista británica). Es en el cuerpo humano que este duplo acceso al mundo (voluntad y representación) se da cabalmente. Escribe Schopenhauer:

[...] La investigación de lo que es el mundo fuera de mi representación... sería vana si el investigador no fuera otra cosa que un sujeto cognoscente, es decir, algo así como una cabeza alada sin cuerpo. Pero luego vemos que este sujeto tiene sus raíces en dicho mundo, es decir, se encuentra en él como individuo; su conocimiento, sostén indispensable del mundo entero, en cuanto éste es representación, está mediatizado por un cuerpo, cuyas afecciones, como queda demostrado, son para la inteligencia el punto de partida de la intuición de dicho mundo. Para el puro sujeto de conocimiento como tal, este cuerpo es una representación entre otras muchas, un objeto entre objetos; los movimientos, las acciones de este cuerpo no le son conocidas, sino como los cambios de todos los demás objetos intuitivos, y le serían tan extraños e incomprensibles como éstos si no penetrase su sentido por otra vía completamente distinta (...).

Y concluye:

Al sujeto del conocer, que por su identidad con el cuerpo aparece como individuo, le es dado este cuerpo por dos estilos diferentes: una vez como representación en la intuición del entendimiento, como objeto entre objetos y sometido al principio de razón; pero luego también de otra manera, a saber: como aquello que cada uno de nosotros conoce inmediatamente y que expresamos con la palabra «voluntad» (Ibídem, Libro II, cap. XVIII).

Todo posee, según Schopenhauer, «voluntad», pero en el hombre ésta se da bajo una forma particularmente incómoda, ya que sus intelecciones y acciones son llevadas oscilantemente desde el dolor de la ansiedad hacia el hastío de la satisfacción y viceversa. En este vaivén indetenible se basa el famoso pesimismo estructural —y no meramente empírico, como a veces se interpreta— de Schopenhauer.

[...] La base de todo querer es la falta de algo, la privación, el sufrimiento. Por su origen y por su esencia, la voluntad está condenada al dolor. Cuando ha satisfecho todas sus aspiraciones siente un vacío aterrador, el tedio; es decir, en otros términos, que la existencia misma se convierte en una carga insoporable. La vida como péndulo oscila constantemente entre el dolor y el hastío, que son en realidad sus elementos constitutivos. (Ibídem, Libro IV, LVII).

Sólo hombres excepcionales, como los genios artísticos y los santos ascetas, consiguen modificar, a través de una forma de vida extraordinaria, las relaciones habituales entre voluntad y representación, alcanzando un nivel de Representación Pura y consiguiendo negar la Voluntad de Vivir, con lo que rescata de este modo al ser humano de aquel vaivén desesperante.

Las ideas sólo pueden ser concebidas por medio de esa contemplación pura que se pierde en el objeto, y la esencia del genio consiste en la capacidad preeminente para esta contemplación, y como ésta, exige un completo olvido de la propia persona y de sus intereses: la genialidad no es otra cosa que la objetividad máxima, es decir, la dirección objetiva del espíritu en oposición a la dirección subjetiva encaminada hacia la propia persona, es decir, hacia la voluntad. Según esto, la genialidad es la facultad de conducirse meramente como contemplador, de perderse en la intuición y de emancipar el conocimiento, que originariamente está al servicio de la voluntad, de esta servidumbre, perdiendo de vista sus fines egoístas, así como la propia persona, para convertirse en sujeto puro del conocimiento [...]. (Ibídem, Libro III, cap. XXXVI).

Pero el genio artístico consigue sólo provisoriamente y de manera fugaz esta liberación con respecto a la tiranía de la voluntad. Quienes consiguen ese estado de manera más duradera son los santos ascetas; en este punto, la influencia del Budismo fue decisiva para la filosofía de Schopenhauer:

Si ante los ojos de un hombre se descorre el velo de Maya y se penetra más allá del principio de individuación, de modo que toda distinción entre los individuos quede borrada; si el hombre toma parte en los dolores ajenos, llegando no tan sólo a la suprema piedad, sino hasta el sacrificio por salvar a muchos, este hombre, que se reconoce en todos los seres y que descubre su esencia íntima y verdadera en todas las criaturas, deberá imaginar también como propios los padecimientos de todo ser vivo, apropiándose así del dolor universal. Ningún sufrimiento le será extraño...Ya no estarán fijos sus ojos sobre sus dolores personales, como le sucede al egoísta. Desde el punto y hora en que se emancipa del principio de individuación, todo le conmoverá de igual modo. Comprenderá el mundo; verá a todos los seres destinados al aniquilamiento total, a la lucha y al dolor sin descanso [...]. (Ibídem, Libro IV, cap. LXVIII).

Así, pues, el pesimismo schopenhaueriano no es absoluto, pues indica una salida, aun cuando ésta sea difícilmente accesible para la mayoría de los humanos, para «aquellos hombres comunes que la naturaleza fabrica a millares diariamente», como escribió aristocráticamente en una obra tardía.

Obras

De la cuádruple raíz del principio de razón suficiente (1813) – *El mundo como voluntad y representación I* (1819) – *De la voluntad de la naturaleza* (1836) – *Los dos problemas fundamentales de la moral (sobre el Libre Albedrío y sobre el Fundamento de la Moral)* (1841) – *El mundo como voluntad y representación II. Complementos* (1844) – *Parerga y paralipómena* (1851).

Filmes hacia abajo, filmes hacia arriba

Viridiana (España, 1961), de Luis Buñuel, un pesimista surrealista. ¿Vale la pena hacer algo por los otros? – *¡Qué bello es vivir!* (*It's a wonderful life*, EE. UU., 1946), de Frank Capra, el mayor de los optimistas cinematográficos. ¿Se puede esperar que los otros nos ayuden cuando los precisamos?

Existen cineastas que se han caracterizado por presentar lo que suele llamarse el «lado sombrío» del ser humano y de la vida, y una visión escéptica de los valores, sea a través del drama o la parodia, mostrando el lado trágico, grotesco o ridículo de la vida humana. Algunos de estos directores son Luis Buñuel, Carlos Saura, Louis Malle, Liliana Cavani, David Lynch, Robert Altman, Marco Ferreri, Roman Polanski y Quentin Tarantino. Por otro lado, existen directores que enfocan con preferencia el «lado claro» de lo humano, el heroísmo, la capacidad de ser generoso y solidario, su capacidad de amar y auxiliar a otras personas, mostrada a través de personajes fuertes, saludables y heroicos, directores que observan las flaquezas del ser humano con poesía, tolerancia y algo de piedad. Algunos de ellos son Frank Capra, François Truffaut, Robert Bresson, Wim Wenders, John Ford, David Lean, Fred Zinnemann, Claude Lelouch y Jacques Tati.

Sin embargo, no todos aquellos que muestran «el lado sombrío de la vida» (sea esto lo que fuere) deben ser considerados, sólo por eso, como «pesimistas», ni todos aquellos que muestran el lado claro deben considerarse como «optimistas». Un filme como *Cara a cara* (1976), de Ingmar Bergman no es un filme pesimista, a pesar de ser una obra extremadamente sombría. *El último tango en París* (1972), de Bernardo Bertolucci, es una película sombría, desesperada y angustiante, pero sólo superficialmente se la podría llamar «pesimista». El núcleo del pesimismo no reside en mostrar lo sombrío o en hacer ver la relatividad y carácter problemático de los valores, sino en lo que se puede llamar el «cierre» o la obstrucción de salidas. Una obra puede ser sombría y abierta (el cine de Tarkovski es buen ejemplo de esto). El pesimismo de Schopenhauer comienza cuando muestra la vida humana como «sin salidas»: estamos, desde nuestro nacimiento, sometidos al mecanismo de la Voluntad de Vivir, a la insaciabilidad de nuestros deseos, y sólo personalidades extraordinarias (genios artísticos, santos ascéticos) consiguen escapar. Para las personas comunes no puede haber salida, ya que no tienen el poder de negar el imperio irrestricto de la voluntad de vivir sobre la representación en sus vidas. En ellos, el cuerpo-voluntad predomina totalmente sobre el cuerpo-representación.

Es esta «abertura» la que no se ve con facilidad en el cine del que es, tal vez, el mayor de los pesimistas visuales, don Luis Buñuel, en obras

como *Nazarín* (1958), *Viridiana* (1961), *El ángel exterminador* (1962), *El discreto encanto de la burguesía* (1972) y *Ese oscuro objeto de deseo* (1977), su última película. Buñuel trae con él todo el sentimiento trágico de la vida de los españoles (y que continuará en Carlos Saura, en un estilo diferente). (Y no olvidemos aquí la enorme admiración que Schopenhauer sintió siempre hacia la literatura española, con sus calaveras y serpentes). El pesimismo no se relaciona directamente, pues, con lo sombrío, sino con el cierre, con lo que bloquea el paso. Por eso puede haber también comedias pesimistas, y hasta nihilistas, como *Mash* (1970) de Robert Altman o *Pequeños asesinatos* (1971), de Alan Arkin, que no muestran el lado sombrío de la vida, o al menos lo muestran entre carcajadas, pero sin embargo, cierran salidas.

Viridiana (Silvia Pinal) es una monja rigorista, rígida y reservada, feliz de estar en el convento y más feliz aún ante la perspectiva de entrar en la clausura, en total ruptura con el mundo. Lamentablemente para ella, días antes de que eso acontezca recibe una carta de su único pariente, Don Jaime, un tío ya viejo que quiere verla antes de que ella entre en retiro total. El tío ha pagado sus estudios y su subsistencia durante todos esos años, y le ha enviado recientemente una muy buena dote. Viridiana no siente ningún deseo de acudir a esa llamada, completamente insensible a cualquier solicitud del mundo. Casi no ha visto nunca a ese tío y preferiría quedarse en el convento, pero su superiora insiste en que tal vez sea bueno verle por última vez, dada la ayuda que siempre ha recibido de él.

La visita no podría tener peor resultado: al verla, Don Jaime (Fernando Rey, que después filmaría casi todos los últimos filmes de Buñuel) descubre el enorme parecido de Viridiana con la madre de ella y se enamora perdidamente de la joven. Él ha vivido durante años en función de recuerdos fetichistas — conserva un vestido de novia de la fallecida esposa, y ropas íntimas que de vez en cuando desentierra y acaricia — y ahora, en contacto con una mujer viva, joven y bella, no puede resignarse a la idea de verla partir para siempre. La joven monja, horrorizada, rechaza de plano todas las proposiciones de casamiento del tío, a quien trata con abierta repugnancia y severidad. Pero con la ayuda de una sirvienta, Don Jaime consigue que Viridiana beba un fuerte somnífero junto con el café, después de haberla convencido de ponerse el viejo vestido de novia,

y la lleva dormida hasta la cama donde, no obstante su fuerte deseo, no consigue violentarla. Al día siguiente, creyendo que eso la obligará a quedarse, Don Jaime miente a la sobrina diciéndole que la ha violado durante la noche, lo que produce un efecto contrario en Viridiana, convenciénola de la necesidad de partir de inmediato. Cuando se apresta a tomar el ómnibus que la llevará de vuelta, la policía llega a la estación y le dice que no puede dejar el lugar, pues su tío se acaba de ahorcar.

A partir de la muerte del tío, Viridiana sufre una crisis espiritual que la lleva a abandonar abruptamente el convento, y tratar de aplicar al mundo su ideario de moralidad rígida y de asistencia universal por su propia cuenta, y precisamente en el mismo lugar en donde ha ocurrido la tragedia. Nace en Viridiana la idea de transformar la vieja casona de Don Jaime, de la cual es coheredera, en un albergue para pobres y desvalidos, que podrán encontrar allí un lugar para comer, dormir, trabajar y llevar una vida decente. El otro heredero es el joven y apuesto Jorge (Francisco Rabal), hijo no reconocido de Don Jaime y de quien sorpresivamente el viejo se acuerda en su testamento. Jorge ve con escepticismo y algo de fastidio el apostolado de Viridiana, y con evidente recelo el hecho de ver un ala de la casa literalmente anegada de mendigos mal encarados y gentuza de la peor especie, incluyendo un ciego, una enana y una mujer embarazada, además de niños sucios que lloran y enfermos de lepra.

Jorge es la personalidad opuesta a la de Viridiana, mundano, seductor, emprendedor, interesado en tratar de mejorar la casa y el terreno a través de reformas modernizadoras (instalación de luz eléctrica, fertilización de la tierra). La transformación de parte de la finca en un asilo de miserables perjudica sus planes de progreso. Pero, de todas formas, la tentativa de Viridiana de ayudar a los pobres se frustra completamente: los mendigos se muestran egoístas, fingidos y crueles, sólo se aprovechan de la buena fe de Viridiana, y en la primera ocasión en que se ven solos en la casa, la invaden, organizan una siniestra cena (alegoría blasfema de la Última Cena, en la cual, en el lugar de Cristo, aparece el mendigo ciego dando bastonazos en el aire), se emborrachan, quiebran la vajilla, se pelean, se amanceban, golpean al primo y tratan de violar a su angelical benefactora. En la última escena de la película, Viridiana aparece por primera vez con ropas no recatadas y con el cabello suelto, como

regresando contrita, desesperada y aturdida al mundo real, y cuando se encuentra con su primo, éste, irónicamente, la invita a jugar cartas con él (y con la criada, a quien Jorge ha seducido), mientras sardónicamente le comenta: «¿Sabe, Viridiana? Desde el primer momento en que la vi yo sabía que usted acabaría jugando al tute conmigo».

A pesar de ser en blanco y negro, el filme de Buñuel no es especialmente sombrío (hay muchas tomas exteriores, bastante sol, y ni siquiera las escenas iniciales del convento son oscuras). No obstante lo anterior, parece, a primera vista, un filme extremadamente pesimista. La relación entre Viridiana y su tío se ha mostrado infernal, aparentemente asistencial y paterna, en el fondo una pasión lasciva que acaba en suicidio. En segundo lugar, las personas a las que Viridiana pretende ayudar como expiación simbólica de lo ocurrido en la casa terminan traicionando a su benefactora, mostrándose en realidad como seres mezquinos y perversos, a los que no parece valer la pena ayudar. Como acompañamiento de estos temas negativos, hay una niña, hija de la sirvienta de Don Jaime, testigo de todo lo que ocurre en la casona, y que nada tiene de inocencia infantil (tema desarrollado más tarde, en el cine español, por Carlos Saura): nada cariñosa ante la atención y simpatía de Viridiana, espía a Don Jaime en la noche de la frustrada violación, y juega despreocupadamente con la misma cuerda con la que el viejo se ha ahorcado.

En realidad, la película de Buñuel es más escéptica, blasfema e irónica que estrictamente pesimista; lo que ha fallado en Viridiana es su actitud asistencial religiosa, guiada por valores cristianos inviables. En realidad, su tío no se ha comportado como un monstruo; era tan sólo un viejo solitario y frustrado, que se enamora sinceramente de una muchacha más joven y quiere casarse santamente con ella, dejándole su fortuna. Ni siquiera se atreve a hacer nada contra ella cuando la tiene totalmente a su merced. Claro que él se ha comportado mal al darle el somnífero, pero, en realidad, la situación de angustia que lleva a don Jaime a la muerte es también provocada por la frialdad y falta de comprensión de las cosas humanas por parte de Viridiana, que le dice a Jaime abiertamente que no le aprecia («Yo no sé mentir, tío», declara, con típica crueldad cristiana); después de oír sus propuestas de casamiento, le reitera que le tiene horror y no quiere verle más. No hay por parte de ella, dada su rigidez moral y religiosa, ni la menor tentativa de una mediación, de una conver-

sación más madura que, al menos, disminuya el nivel de frustración afectiva del tío que ha venido a visitar.

En lo que se refiere a los pordioseros, Viridiana carece del menor sentido de realismo para ver la verdadera situación de estos nuevos desesperados que el Señor le pone en el camino, y cree píamente que abrigándolos y dándoles trabajo (los vagabundos se estremecen cuando ella menciona esta palabra) conseguirá agradecimiento y mejoramiento espiritual. No observa, por ejemplo, el sordo antagonismo que existe entre ellos, enredándose en peleas interminables en cuanto ella se ausenta, de acuerdo con las más cabales leyes de la calle, mientras ella insiste en ver entre ellos vínculos de fraternidad inexistentes. Así, se podría decir que es tal vez la rigidez moral-religiosa de Viridiana y su total distanciamiento de la realidad humana y social lo que lleva a don Jaime al suicidio y lo que provoca luego el gran fiasco del albergue para pobres. La falta de propiedad y adecuación de la religión, así como su disfrazada peligrosidad, se acentúan en símbolos paralelos, como el pequeño crucifijo que Jorge encuentra entre las cosas de su tío, y que en verdad es una navaja.

Pero este anticlericalismo de Buñuel parece disminuir los niveles de pesimismo de su filme, en la medida en que parecería aquí haber una salida. La película parece decir: el camino cierto es el contrario al de Viridiana, aquél señalado por Jorge, el camino mundano del trabajo, el placer y el realismo en lo que se refiere a las posibilidades morales de los hombres. En efecto, en tanto que Viridiana está tratando de organizar su albergue y pasa los días rezando, Jorge contrata trabajadores y comienza las obras de mejoramiento y modernización de la finca. (Cuando el primo pregunta a Viridiana acerca del cultivo de la tierra, ella responde, simplemente: «Yo no entiendo nada de esas cosas»). La figura de los trabajadores, con los que Jorge mantiene una relación cordial y productiva, contrasta fuertemente con la sordidez de los vagabundos albergados por Viridiana y con la relación oscura y secretamente lasciva que tienen con ella. No obstante, y para prevenir a sus espectadores de que no es ningún iluso socialista, que pone al trabajo como salvación de la humanidad, Buñuel incluye en la película una ingenuidad socialista del propio Jorge, cuando éste intenta liberar a un perro, obligado a correr detrás del carro al que está atado. Apiadado, Jorge compra el perro, pero

éste llora y se desespera cuando ve a su antiguo y cruel dueño partir, y no quiere quedarse con su benefactor. Y para acentuar la absoluta inutilidad de su asistencia, Jorge ve pasar enseguida, en sentido contrario, a otro perro en la misma situación que el anterior.

Pero se podría pensar que los mismos falsos valores asistenciales son criticados toda vez que son asumidos por cualquier personaje, sea Viridiana, sea su primo. El concepto imagen es aquí más abstracto que quien eventualmente lo representa. Jorge hace lo acertado, trabaja, ama, acepta a los seres humanos como son, y es condenado en el único momento en que, de alguna manera, asume los valores de Viridiana. Este filme puede ser visto, pues, como un concepto-imagen del fracaso grotesco de la asistencia represora e ingenua. A través de sus alegorías (suprarrealistas, a pesar de los orígenes surrealistas de su cine), Buñuel parece sugerir que los seres humanos son complejos, oscuros y paradójales, que no se pueden hacer planificaciones a gran escala sobre ellos porque sus respuestas son siempre inesperadas y contraproducentes. Y que, de todas formas, los seres humanos son tan insondablemente egoístas y desagradecidos que resulta peligroso tratar de «hacer algo por ellos».

La película se abre musicalmente con el Aleluya de Haendel y se cierra con una alegre y ligera música profana. El cabello de Viridiana, otro-
ra preso a la nuca, ahora aparece suelto y esplendente, a pesar del rostro confuso y estupefacto de su dueña, que va al encuentro de Jorge como buscando ayuda. La actitud simpática y despreocupada, serenamente profana, de Jorge, y la ironía acogedora de la frase final, hacen ver que el pesimista español tiene, a pesar de todo, valores y una forma de vida para ofrecer, no tan sólo al alcance de genios y de santos, sino de cualquiera que esté bien dispuesto a vivir cosas simples como el amor y el trabajo, sin las imposiciones de la visión religiosa del mundo.

El pesimismo de Schopenhauer es estructural, no social o eventual, y se basa, como vimos, en la irritante oscilación entre ansiedad y hastío, propio de la Voluntad de Vivir. Buñuel aceptaría los diagnósticos de Schopenhauer acerca de la condición humana mezquina y egoísta, pero su película —y sus filmes en general— no asumen una actitud desesperada frente a ellos, ni acude a soluciones extraordinarias (santidad, ascetismo, genio) para escapar de la trampa en que nuestras vidas consisten. El pesimismo de Schopenhauer sería aún —para Buñuel— demasiado

espiritualista, asumiendo él una actitud desencantada estrictamente simétrica a la esperanza vacía e irrealista de Viridiana. En realidad, ni el asistencialismo ciego ni la decepción pesimista se justifican, según la antropología de Buñuel, por ser ambos el reverso, uno de la otra, de la misma actitud trascendente. Es mejor jugar al tute con los hombres en lugar de tratar de mejorarlos.

En el film de Frank Capra, *¡Qué bello es vivir!*, George Bailey (James Stewart) es un joven comerciante de una pequeña ciudad norteamericana, Bedford Falls; él ha heredado el negocio inmobiliario de su padre. Los Bailey tienen en la ciudad una tradición caritativa, por haber ayudado a muchas personas a construir sus viviendas, facilitando los pagos y manteniendo una actitud no puramente comercial con respecto a los negocios que emprenden. Casado y con muchos hijos, Bailey incluso ha abandonado la idea inicial de salir de esa pequeña ciudad en busca de horizontes más amplios, por considerarse que, después de la muerte del padre, él sería el líder de la pequeña empresa capaz de impedir que el siniestro y egoísta Mr. Potter (Lionel Barrymore), que prácticamente domina la vida de la ciudad, se transforme definitivamente en el único poder económico de la misma. En varias oportunidades, Potter trata de comprar a Bailey, dado que la pequeña aunque pujante empresa Bailey es la única que aún es capaz de enfrentarlo, dada la probidad de George y el apoyo que tiene de sus favorecidos.

Pero en cierto momento, Billy (Thomas Mitchell), el tío de George, pierde en el Banco una alta suma de dinero —en realidad, ha entregado accidentalmente el dinero nada menos que a Potter— lo que lleva a la pequeña firma al borde de la bancarrota, en la víspera de la fiesta de Navidad. La catástrofe hace que George se humille delante de Potter pidiéndole su ayuda, a lo que su enemigo mortal, sintiéndose ahora poderoso, responde con desprecio y amenazas, acusándolo de desfaltar su propia firma. El joven, completamente desesperado, regresa a su casa, donde su mujer e hijos adornan el árbol de Navidad y se preparan para las fiestas de final de año, pero George está hundido en la mayor angustia y desesperanza, ofende a su familia, hace llorar a sus hijos y se lanza desesperado hacia la calle sin saber qué hacer. Llegado a un puente, piensa seriamente en tirarse, mientras observa como en trance el movimiento de las aguas oscuras.

En verdad, todo eso lo sabe el espectador, dentro del nervio de la narrativa de Capra, por intermedio de dos seres espirituales que mantienen un diálogo en el Cielo acerca del caso Bailey. Uno le dice al otro que están recibiendo abundantes oraciones para que los ángeles ayuden a un tal George Bailey, que parece que está en graves apuros, «a punto de renunciar a lo más precioso que existe». En efecto, al salir de su casa en estado de total desesperación, los hijos de George preguntan a su madre si deben rezar por él, y ella les dice que sí, que recen fervorosamente y con mucha voluntad, porque él necesita mucho de eso en ese momento. Los entes espirituales llaman entonces a un ángel llamado Clarence Odbody (Henry Travers), que nunca se ha destacado como especialmente brillante o inteligente, pero que tiene mucha buena voluntad, pese a que aún no ha conseguido hacer ninguna obra relevante para ganar su par de alas, sin las que no es posible ser un ángel hecho y derecho. La misión de Clarence es entonces impedir que George se mate y tratar de alimentar de nuevo sus valores y el amor por la vida. Clarence aparece en el puente en el momento en que George está a punto de tirarse, y —a pesar de sus escasas luces— se le ocurre una idea genial: él mismo se arroja al agua, es decir, corporiza la propia intención de George, que puede así ver objetivamente a alguien haciendo lo que él se aprestaba a hacer, para poder apreciarlo en todo su sin sentido y horror. Ante aquello, George no duda un instante; se arroja al agua valientemente y «rescata» al viejecito Clarence que, en verdad, nunca estuvo en peligro (pues, ¿cómo un ente espiritual podría morir ahogado?)

Clarence le dice a Bailey quién es («soy su ángel de la guardia»), ante la natural incredulidad de éste. Las técnicas persuasivas de Clarence no dan mucho resultado, en el sentido de conseguir probarle a George que lo que estaba a punto de hacer no tiene sentido y que la vida vale la pena de vivirse. George continúa insistiendo en que no tiene salida y que su vida es un fracaso total, y manifiesta el deseo de no haber nacido nunca, afirmando que eso habría sido lo mejor. En ese momento, se le ocurre a Clarence otra idea genial: mostrarle a George cómo habría sido el mundo sin él, si él nunca hubiera nacido. De inmediato pide ese pequeño favor al Altísimo: en ese momento, deja de nevar, la herida que George tenía en el labio desaparece, los pétalos de la flor que su hija Zouzou le había dado desaparecen de su bolsillo, y Clarence anuncia a George que

su deseo fue cumplido, que ahora está en un «mundo» en donde no hay ni hubo nunca una persona llamada George Bailey.

Al salir juntos a pasear y la primera novedad es que la ciudad en que se encuentran no se llama Bedford Falls, sino Pottersville, ya que sin George para enfrentarlo, el siniestro señor Potter se ha transformado en dueño absoluto del lugar, en el que ha instalado cabarets, casas de juego y otros lugares de diversión y comercio fácil, en lugar de las tiendas y negocios de la ciudad productiva y pacata que George ha conocido. Van al cementerio en donde se encuentra la tumba del hermano menor de George, muerto a los 14 años en un accidente en el hielo. En verdad, George salvó la vida de su hermano en esa oportunidad, y el joven se transformó años más tarde en un héroe de guerra, condecorado por el Presidente. Pero como George no estaba allí para salvarle, eso, en verdad, jamás aconteció, y las personas que su hermano iba a salvar en la guerra, murieron también. George camina por la ciudad como un fantasma, sin que nadie llegue a reconocerlo. En un bar lleno de sus antiguos amigos, borrachos y fracasados en esta nueva versión del mundo, ve al señor Grower, un farmacéutico con el que trabajaba cuando era niño, y a quien cierta vez el pequeño George impidió que vendiese accidentalmente un veneno para un paciente, cuando el farmacéutico estaba muy perturbado por la noticia de la muerte de su hijo. La tragedia fue impedida, en la vida real, gracias a la intervención de George. Ahora, el ángel Clarence le muestra al viejo Grower, transformado en un mendigo ambulante, después de haber pasado largos años en la cárcel por haber envenenado a un niño, porque George no estaba allí para impedir el accidente. Sin George, su tío Bill estaría internado en un hospicio, y su esposa Mary sería una bibliotecaria solterona y frustrada.

Ante esa horrorosa visión de las cosas, George clama a Clarence que quiere existir de nuevo, volver a la vida y aceptarla con todos sus inconvenientes, porque ha comprendido que su vida no fue en vano, que ella, a pesar de todo, ha tenido sentido. El hechizo se desvanece y Clarence —cumplida su misión— desaparece. George vuelve corriendo a su casa, eufórico, gritando por la calle, reconociendo de nuevo a sus amigos y considerando su vida maravillosa. Al entrar en su casa, encuentra en ella a sus acreedores, que le presentan la poco amable posibilidad de ser encarcelado en la noche de Navidad. Pero su mujer vuelve de la calle di-

ciendo que ha avisado a todos sus amigos que están pasando por terribles dificultades. Al enterarse de sus desgracias financieras, todos ellos se hacen presentes trayéndoles dinero y bienes para que puedan saldar sus deudas. Su hermano héroe de guerra ha tomado un avión para poder pasar la noche con ellos. George se encuentra, así, rodeado de amigos y parientes que le auxilian y lo sacan de su angustiosa situación. Una campanilla resuena en el árbol de Navidad, y la pequeña hija de George Bailey, en brazos, le dice que cuando una campanilla suena es porque un ángel acaba de ganar sus alas.

El impacto emocional del filme es difícilmente resistible y emociona hasta a los pesimistas y escépticos que no creen en lo que Capra sostiene a través de sus imágenes. ¿Por qué es él el mayor optimista cinematográfico de todos los tiempos? A primera vista, porque —a diferencia de lo mostrado por Buñuel— las personas en sus películas son bonachonas, serviciales, transparentes y luminosas, con gran sentido de la amistad y la solidaridad. Claro que hay un villano (Potter), pero él es una excepción, una persona a quien nadie quiere y que no ama a nadie, un contrapunto para mejor expresar lo que la humanidad es en general. Se diría que Potter es como Schopenhauer dice que son las personas en general, dominadas por su Voluntad de Vivir. Pero, ¿y los amigos generosos que auxilian a George Bailey en la noche de Navidad? ¿Dónde está la Voluntad de Vivir de esas personas? ¿Responden ellos a leyes psicológicas creíbles, o se trata de marionetas inverosímiles, creadas *ad hoc* por un director particularmente abierto a la esperanza? Se podría decir que aquellas personas ayudaron a Bailey porque éste las había ayudado (por ejemplo, a construir sus casas, o perdonándoles sus deudas), de manera que no ofendieron los principios habituales de la voluntad de poder y el egoísmo, ni fueron celestialmente generosos, sino tan sólo retributivos.

Pero el núcleo de la tesis optimista del filme no es el presentar a personas bonachonas —así como la tesis pesimista de Buñuel en *Viridiana* no residía sólo en mostrar personas egoístas y traicioneras— sino la famosa «prueba» ofrecida por el ángel Clarence de que la vida de George Bailey está «plena de sentido». La prueba se basa en imaginar un «mundo posible» que muestre, por contraste, la bondad del que tenemos. ¿Cómo un schopenhauereano enfrentaría esta «prueba»? Tal vez a través del siguiente camino: en primer lugar, aun cuando se haya mostrado que

la vida sin Bailey hubiera dejado de reportar ciertas ventajas, también, ciertamente, la presencia de Bailey en el mundo debió provocar muchos inconvenientes y sinsabores a muchas personas, lo cual no muestra Capra. El experimento de Clarence-Capra está, pues, signado por la parcialidad, al concebir a George como una persona ilimitadamente buena y caritativa. Pero es imposible que nuestra presencia en el mundo provoque tan sólo efectos positivos, que son los únicos que el ángel muestra.

Éste podría replicar que, en el balance final, aun cuando se pueda conceder que la presencia de George también causó trastornos, con todo parece más positivo que él exista a que no. Pero, de todas formas, si Clarence hubiera incluido objetivamente todo lo que cambiaría si Bailey no hubiera existido, tanto lo bueno como lo malo, lo único que él hubiera demostrado con ese experimento objetivo es que el mundo sin George habría sido *diferente*, no que el mundo sin George hubiera sido *mejor*. Es comprensible que Clarence no haya hecho este experimento objetivo, porque, en ese caso, habría sido difícil para él ganar sus tan ansiadas alas. Si George hubiera visto también todos los prejuicios que podrían haber sido evitados sin él, tal vez hubiera vuelto al puente y se hubiera arrojado, finalmente, al agua. De eso no trata esta película, pero otra hubiera podido mostrarlo.

Por otro lado, la situación en la que Bailey acepta el valor de su vida no es el habitual, no es la situación en la que se encuentran las personas. El experimento de Clarence introduce un elemento adicional, que potencia las ansias de vivir de George. En general, comenzamos no siendo, después somos, y finalmente volvemos a no ser. Este es el camino normal. Con George ocurre algo muy especial: él no es, después comienza a ser; hasta aquí, todo permanece igual; pero en virtud del experimento de Clarence, él «nunca fue» después de haber sido (es esto lo que nunca le ocurre a nadie), y después torna a ser, hasta que algún día deje de ser. Lo que angustia a George y lo hace suplicar a Clarence que «lo lleve de vuelta a la vida», es el hecho de sentirse retirado de un mundo en el que él ya estuvo antes. Supongan que vuelven a sus casas y nadie los reconoce, que van a su trabajo y todos los ignoran. Ustedes van a asustarse y a pedir que eso pare, que se vuelva al estado anterior en donde todo funcionaba normalmente. Eso no quiere decir que ustedes clamen por ello porque crean que la vida que llevaban antes era buena o «maravillosa»,

sino simplemente porque era la vida que llevaban y a la que estaban acostumbrados, y porque es perturbador que ésta cese de repente. Aun cuando fuera una vida mala, nos asustaría si se detuviera de repente. Después de haber sido, la vida (cualquier vida) es deseable, porque se posee el punto de referencia anterior. Pero ésta no es la situación normal. Un schopenhaueriano podría decir: «Ciertamente, si yo hubiera vivido y después dejase de vivir, posiblemente desearía, instintivamente, volver a la vida. Pero si la vida no vale la pena de ser vivida, tal vez sería mejor no haberla vivido nunca». En realidad, lo que lleva a George a clamar desesperadamente por la vida no es su reconocimiento del valor de la misma, sino el miedo de haber perdido su identidad, de no ser nadie en medio de las personas para las que antes significaba alguna cosa. Pero si él, radicalmente, nunca hubiera sido, este efecto de contraste no se daría.

De esta manera, la «prueba» de Clarence es meramente psicológica, y se aprovecha de ese efecto de contraste y del comprensible miedo que los seres humanos tienen de «perderse a sí mismos». En realidad, el ángel hace vivir a George una pesadilla, y siempre deseamos despertarnos de una pesadilla, sin que eso nos obligue a aceptar que la vigilia es maravillosa. Queremos despertar no porque nuestra vida sea maravillosa, sino porque queremos de nuevo entender y controlar la situación, maravillosa o no. Si se nos hace vivir artificialmente una pesadilla (de identidad, especialmente), nuestra vida anterior nos parecerá, en esa situación imposible, «maravillosa», como lo sería cualquier vida comparada con una pesadilla. Lo que arroja a George en la vida no es su valor intrínseco, sino el miedo de no ser después de haber sido. El experimento de Clarence es inaplicable al caso normal y, por tanto, el schopenhaueriano diría: no prueba nada.

Por otro lado, si existiesen ángeles como los de esta película y los ángeles se preocupasen por el destino de los hombres (también Wim Wenders se apasionó por esta idea), hasta el punto de venir a la tierra para echarnos una mano cuando muchas personas rezan por nosotros y, como si eso fuera poco, haciendo que el caritativo y simpatiquísimo ángel gane sus alas cuando consigue rescatar a una persona desesperada, entonces, realmente —concedería el pesimista— ¡este mundo valdría la pena, y ésta sería una vida maravillosa! El mundo maravilloso no es el mundo con George Bailey, sino el mundo con Clarence. El problema es

que no hay ángeles, y que todas esas cosas «maravillosas» sólo ocurren en las películas de Frank Capra, de tal forma que lo que es realmente maravilloso no es la vida, sino el cine: *It's a wonderful film!*

Ciertamente, habría un argumento de tipo nietzscheano para salvar a Capra de las críticas pesimistas schopenhauerianas. Pero para usarlo, se deberían abandonar los buenos servicios de Clarence (lo siento mucho, las alas quedan para otra vez), al tratar de proporcionar un argumento racional —o, al menos, razonable— para probar a George «el valor de la vida». Nietzsche ha criticado el pesimismo de Schopenhauer a partir de la fuerza misma de la vida, no a partir de argumentos racionales. La aceptación de la vida es pulsional, vital, irresponsable, amoral, alegre, animalésca, despreocupada, exuberante. La vida no es un argumento. Visto nietzscheanamente, se podría salvar el «argumento» contra-factual de Clarence si éste no pretendiese haber proporcionado con él ninguna «prueba», sino tan sólo haber producido en su protegido —logopáticamente— un impacto emocional capaz de llevarle de nuevo a la aceptación de la vida, sin precisar de argumentos. De hecho, como ya mencionamos, al tirarse el propio Clarence al agua comienza la «cura» de George, pero sólo en el nivel pulsional: en vez de ir hacia él y argumentar, se arroja al agua y con ello despierta en George una emoción que lo aparta de la idea de morir, para cambiarla por la idea de salvar a otro. Es después de eso que Clarence se desencamina, tratando de «demostrarle» a George el valor de la vida, algo que, para Nietzsche, es claramente inoperante («Vale poco lo que precisa ser argumentado»).

Si vamos a verlo con los puros ojos de la razón, hay que ser pesimistas como Schopenhauer. En este punto en que la asistencia nietzscheana es solicitada, hay que recordar fuertemente que Frank Capra es un pensador visual, y que lo que intenta demostrar lo hace a través de imágenes e impactos. En su filme no hay una tesis oculta detrás de las imágenes, sino imágenes que tratan de hacer vivir alguna cosa, aunque de manera falaz. Nietzsche ha dicho que la vida se mueve mucho más por la mentira y la ilusión que por argumentación y razonamiento. En esta línea de reflexión, Capra no sería un «optimista», sino un vitalista nietzscheano, para quien la dualidad pesimismo/optimismo no se plantea sino desde fuera de la vida, que es la realidad primera y última. Desde el punto de vista rigurosamente schopenhaueriano, Capra está perdido. Pero si el

cine es temporalidad vivida, Buñuel y Capra están más allá de ese dualismo: ambos tratan de captar, de maneras diferentes, el exuberante flujo de la vida.

Construcción de un concepto: la belleza de (la ocultación de) la vida. (Un tanque norteamericano para el pequeño Josué)



Cumplimiento. *La vida es bella*.
(Roberto Benigni, Italia, 1997)

Como vimos en el caso de Polanski, también *La vida es bella* (1997) se le escapó de las manos a Roberto Benigni, quien en lugar de mostrar la belleza de la vida acaba mostrando la belleza de lo que la oculta, disfraza y mejora. La escena en la que este concepto es claramente construido es aquella en donde Guido y Josué están en un galpón de prisioneros, dentro del campo de concentración, y entran varios oficiales alemanes. Uno de ellos, robusto y de apariencia brutal, dice alguna cosa al grupo; Bartolomeu, otro prisionero, le dice a Guido que el oficial está preguntando quién sabe alemán; Guido levanta la mano de inmediato; Bartolomeu le

pregunta, mientras Guido camina hacia el frente: «Pero, ¿tú sabes alemán?», y Guido sacude la cabeza y dice: «No». El oficial ordena a Guido que traduzca lo que va a decir, y comienza a informar de las reglas del campo, las duras condiciones de trabajo, de alimentación, etc., pero Guido, con la intención de evitarle sufrimientos a su pequeño hijo, va «traduciendo» el discurso del oficial como reglas de un juego con recompensas, y también para prevenir posibles angustias de Josué: «Comenzó el juego. Quien haga mil puntos primero gana un tanque». La cámara muestra al conjunto de prisioneros estupefacto. «Todos los días anunciaremos la clasificación por aquel megáfono». Guido trata de dar un sentido lúdico a los gestos y ademanes del oficial. Nuevamente se enfoca al grupo de prisioneros perplejo. «Nosotros hacemos el papel de malos que gritan; quien siente miedo, pierde». «En tres casos se pierde: uno, si comienza a llorar; dos, si quiere ver a la mamá, y tres, si siente hambre y quiere merienda». Casi al final de su locución, el oficial alemán mira a Guido fijamente, como desconfiando, pero los oficiales nazis acaban retirándose, convencidos de que las reglas fueron dadas. Los prisioneros se muestran totalmente confusos mientras Guido suspira aliviado y exhausto; vuelve al grupo y, asediado por los otros, les responde: «No me pregunten nada; pregunten a Bartolomeu y después me cuentan a mí también».

En esta escena, Guido construye para el pequeño Josué la belleza inexistente de la vida, transformando un campo de concentración en un parque de juegos, y la dura vida de prisionero en un concurso para ganar un tanque. Aquí se construye el concepto de «ocultación bella», de magia ornamental de lo real y, por ello, restauradora de la belleza y la esperanza dentro de un mundo siniestro. El filme está tan bien hecho —a pesar de sus inexactitudes históricas y su escandaloso oportunismo comercial— que, lejos de probar que la vida es bella se constituye en el propio concepto-imagen de la estetización de una vida sombría.

Más películas altas y bajas en el vaivén de la vida

¿Se puede pasar del pesimismo al optimismo o viceversa? ¿O estas actitudes, una vez adoptadas, son absolutas e irreversibles? Según Schopenhauer, este cambio parece difícil. Si el pesimismo es una actitud filosófica

y objetiva, y no tan sólo un humor pasajero o un punto de vista particular, siendo la estructura del mundo (de la Voluntad de Vivir) inalterable, la actitud pesimista delante del mundo no puede cambiar y alguien no puede volverse optimista. La dirección contraria parecería, según Schopenhauer, viable: la persona que se da cuenta de que su felicidad no está, como él creía antes, prevista en la estructura del mundo, tomaría consciencia de eso y se volvería entonces pesimista.

Hay un caso cinematográfico interesante de un pesimista arrepentido. Su nombre es Terry Gillian. Él participó en varios filmes corrosivos, irónicos y escépticos del grupo inglés Monty Python, y dirigió una obra maestra de crítica pesimista de las sociedades altamente tecnificadas, burocratizadas y militarizadas: *Brasil* (1985). En esta obra, el protagonista, Sam Lowry (Jonathan Pryce) es literalmente aniquilado por una sociedad leviatanesca que le roba absolutamente todo, hasta su identidad, dejándole tan sólo la salida de la fantasía delirante, la locura reparadora. Al estar la película literalmente atravesada por los sueños compensatorios del protagonista, el pesimismo de Gillian se hace notorio: todas las salidas reales están cerradas. El salvamento final del grupo de héroes revolucionarios capitaneados por Tuttle (Robert De Niro), que salvaría a Sam Lowry de la tortura y de la muerte, es tan sólo parte de una fantasía que se desencadenó en la sala de torturas. En verdad, Sam enloqueció durante el sufrimiento y alucinó su propia liberación imposible. Las salidas están cerradas. No hay esperanzas para acabar con los horrores que los hombres desencadenaron sobre otros hombres.

Por el contrario, en *El rey pescador* (*The Fisher King*, 1991), el protagonista, Jack Lukas (Jeff Bridges) es un locutor de radio que ostenta precisamente el humor cruel, irónico e irrespetuoso de los Monty Python, hasta que éste provoca la enajenación mental de uno de sus oyentes, que comete un crimen atroz en un bar, en donde mata a varias personas a tiros en estado de desesperación. A partir de allí, el locutor se hunde en un estado depresivo, corroído por la culpa y el arrepentimiento, alejándose incluso de sus tareas radiales, hasta que conoce a un mendigo demente obsesionado por la conquista del Santo Grial, Parry (Robin Williams), en verdad un ex profesor de historia que presencié de manera traumática el asesinato de su mujer a manos, precisamente, del oyente enajenado de Lukas.

Con estos elementos, Gillian relata una curiosa redención simbólica: el locutor de radio ayudará al mendigo a encontrar otra mujer, pero este recurso es demasiado real y no conseguirá evitar que Parry recaiga en la locura. Será dentro del terreno de la fantasía, o sea, en la mítica y demencial conquista del Santo Grial (en verdad, una copa vulgar, perteneciente a un millonario) en donde realmente conseguirá ayudarlo. (Cuando entra a robar el supuesto Grial, Jack salva casualmente del suicidio al millonario, con lo que la parábola se completa: en verdad, el Grial es simplemente la solidaridad humana, la capacidad de hacer algo por los otros). Así, la fantasía que en *Brazil* era una fuga de una realidad horrosa e insoluble, es en *El rey pescador* un lugar de encuentro de dos desesperados, que en el fondo del pozo consiguen comunicarse y redimirse mutuamente. El locutor Jack Lukas parece el propio Gillian, preguntándose si fue responsable participar en películas como *El sentido de la vida*, *La vida de Brian* y *Brazil*. ¿Pero no muestra tal vez *El rey pescador* que Terry Gillian entendió mal el humanismo negro que puede albergarse en una actitud pesimista genuina?

El tema del comer ha sido abordado en el cine de maneras apocalípticas en *La gran comilona* (1973), de Marco Ferreri, *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante* (1989), de Peter Greenaway, y de manera más bufa en *El Balneario de Battle Creek* (*The road to Wellville*, 1995), de Alan Parker. Pero también ha sido visto de maneras optimistas como en *El festín de Babette* (1987) de Gabriel Axel y *Comer, beber, amar* (*Yin shi nan nu – Eat Drink Man Woman – Comer, beber, hombre, mujer*, 1994), de Ang Lee. En las primeras, el comer se presenta como una forma de autodestrucción, de insaciable devorar que se vuelve sobre sí, y también como forma de dominación (la de dietistas y especialistas en alimentación equilibrada). En las segundas, el comer se presenta como una posible forma de conciliación y encuentro entre los humanos, como solidaridad que mágicamente se constituye alrededor de una mesa, en donde se comparte con los otros algo más que alimento. El Gastro-cine todavía no ha sido debidamente estudiado.

Pensadores cinematográficos crepusculares, con un tono general pesimista en todas obras, son el italiano Valerio Zurlini, de *Verano violento* (1959), *La chica con la maleta* (*La ragazza con la valigia – La muchacha de la valija* 1961), *Crónica familiar* (*Cronaca familiare – Dos hermanos*,

dos destinos, 1962) y *La primera noche de quietud* (1972), y el austríaco Michael Haneke, de *La pianista* (2001), *Caché* (2005), *La cinta blanca* (2009) y *Amour* (2012). La «primera noche de quietud» es la muerte, porque, según dice alguien, es el único dormir sin sueños. El drama del profesor de literatura Dominici (Alain Delon) es una de las experiencias más melancólicas de la historia del cine. En *La cinta blanca*, una joven-cita le dice a un niño pequeño, durante el desayuno, que alguien ha muerto; el niño le pregunta si todos mueren, inclusive sus padres y ellos mismos, y la niña dice que sí. El niño, con ira incontenible, después de pensarlo algunos segundos, derriba furiosamente las tazas y platos del desayuno en pleno rechazo precoz de una muerte inaceptable. El pesimismo en imágenes que transmiten las obras de estos dos pensadores sombríos es algo profundo y estructural, no se trata de actitudes o perspectivas, sino de un tipo de moralidad, de ser en el mundo, de sustancia íntima.

El pesimismo parece tener una densidad existencial que el optimismo —aun el no ingenuo— no posee. En la famosa *El último tango en París* (1972), de Bernardo Bertolucci, el desconocido (Marlon Brando) cuya mujer acabó de suicidarse, deambula por París y se encuentra casualmente con Jeanne (Maria Schneider), con quien tiene una relación rica y violenta, física y existencial, en un departamento sin muebles, en donde no importan las convenciones ni el nombre de cosas o personas («No, por favor, sin nombres, sin nombres»). El ímpetu y envolvimiento del hombre en esa relación agónica están tejidos con los hilos de la más profunda desesperación, desde un abismo existencial sin fondo. Pero en el momento en que él consigue salir del pozo y volver a integrarse a la vida, vestirse bien y reanudar el ejercicio de las convenciones habituales, saber el nombre de ella, casarse y ser feliz, se transforma entonces en una caricatura convencional y la relación con Jeanne acaba abruptamente («¡Terminó! ¡Terminó!», grita ella una y otra vez); hasta tal punto él cambia que se transforma en un perfecto desconocido, que ella mata cuando Paul —ése era el nombre— invade su departamento («No sé quien es», dice ella, «Me siguió hasta aquí, trató de violentarme; no sé su nombre, no sé quién es»). Cuando la máscara del más atroz sufrimiento cae, sólo queda un rostro banal, el de una persona que gana un nombre y un futuro.

Uno de los últimos filmes apocalípticos viene de la mano de otro de los grandes crepusculares del cine: *Melancholia* (2012) de Lars Von Trier, dividido en dos partes que llevan los nombres de las dos hermanas «Justine» y «Claire». En la primera, se narra una catástrofe familiar en torno de la fiesta de casamiento de Justine (Kristen Dunst), una novia sin mucho interés en casarse que tiene relaciones sexuales con un invitado; un novio ingenuo e inestable, una hermana celosa y una madre monstruosa (la siempre amarga Charlotte Rampling) («Aprovechad lo que podáis; por lo que me concierne, ¡yo odio las bodas!»). En la segunda parte se enfoca una catástrofe planetaria, el solitario planeta Melancholia que va a chocar contra la Tierra; la catástrofe humana se proyecta sobre la natural (el casamiento es una abertura al futuro, el choque de planetas el cierre total a cualquier futuro), pero especialmente en las actitudes diferentes de ambas hermanas delante del choque planetario y el fin del mundo: para Claire (Charlotte Gainsburg), aquello es una catástrofe que interrumpe todos los proyectos (mientras solloza, se pregunta dónde podrá crecer su hijo). Para Justine (nombre con resonancias sádicas), se trata de una simple consumación de la catástrofe general, y no hay nada que sea realmente interrumpido («La vida en la Tierra es mala. Nadie sentirá su falta cuando desaparezca. Estamos solos, no hay vida en ningún otro lugar; sólo en la Tierra, y por muy poco tiempo»). La destrucción del planeta y nuestra destrucción no son fenómenos adventicios, sino elementos internos al funcionamiento normal de las cosas. Cuando Claire propone, llorando, que se reúnan en el jardín con una copa de vino a esperar por el fin, Justine la mira con desprecio y dice que ese plan le parece una mierda (literalmente). En estas dos figuras delante de la catástrofe se concentra la diferencia entre un pesimismo estructural y una mera preocupación empírica. Pocos lectores de Schopenhauer comprenden el carácter eminentemente estructural de su pesimismo, confundiendo con un simple malestar pasajero. Esta película puede desmontar esa confusión a través de imágenes decisivas, mostrando metafóricamente la catástrofe de existir.

Ejercicio 10

Karl Marx, Costa-Gavras, Oliver Stone y el cine politizado (Política y pensamiento)

La crítica ideológica de la filosofía tradicional

Karl Marx fue un economista, filósofo y activista político alemán, nacido en Tréveris, capital de la provincia alemana de Renania, en 1818. Cuando acabó los estudios secundarios en su ciudad natal, fue a la Universidad de Bonn para cursar Derecho, pero cayó en una vida disipada y de pocos estudios. Para obedecer la voluntad de su padre, se matriculó en la Universidad de Berlín en 1836 para continuar sus estudios de Derecho, pero cada vez fue interesándose más en filosofía e historia. De la filosofía, le interesó profundamente, sobre todo, el sistema de Hegel, en cuya obra ya veía, aunque sin la formulación clara que le daría después, la culminación de la filosofía, y, al mismo tiempo, su disolución en beneficio de una sociedad nueva, ya que Marx, a poco de comenzar a cultivarla, ya consideraba a la filosofía como una configuración ideológica que sólo tenía sentido en un tipo específico de sociedad, destinada a desaparecer. En el plano más personal, en las vacaciones del año 1836,

Marx empezó una relación de noviazgo con Jenny von Westphalen, hija de un aristócrata, y que sería más tarde su mujer.

Se relacionó con los filósofos de la llamada «izquierda hegeliana» (Bruno Bauer, Moses Hess, Max Stirner) y, sobre todo, con Ludwig Feuerbach, el autor de *La Esencia del Cristianismo* (1841). Este grupo discutía cuestiones sociales y políticas vinculadas con la cuestión de la propiedad, el socialismo y el anarquismo. En 1841 abandonó definitivamente los estudios de Derecho y obtuvo su doctorado en filosofía con una tesis sobre Demócrito y Epicuro. Sin embargo, su creciente interés por la emancipación social y la crítica radical fue cerrándole las puertas para una carrera académica normal, sufriendo persecuciones y censuras por parte del gobierno prusiano. A partir de 1842, Marx se transformó en redactor de la Gaceta Renana, de Colonia, portavoz de la oposición, en la que Marx tuvo oportunidad de intensificar sus estudios sociales aplicados, vinculados con la situación de miseria de los trabajadores y el funcionamiento de las superestructuras del poder. En 1843, Marx se casó con Jenny, con quien se mudó a París por razones de seguridad, debido a las persecuciones que Marx sufría en Alemania a causa de sus artículos radicales.

En París, en 1844, se produjo el encuentro histórico de los jóvenes Karl Marx y Friedrich Engels —uno de 26 años, el otro de 25— entre quienes surgiría una duradera amistad y colaboración intelectual, debido a la coincidencia fundamental de sus puntos de vista acerca de las bases económicas de la constitución de la sociedad y de la acción revolucionaria para transformarla. Su primera obra conjunta será *La sagrada familia*, a la que seguirían otras, entre ellas el explosivo *Manifiesto comunista*, de 1848. Marx y Engels sufrieron muchas censuras y persecuciones ya desde el año de su encuentro. Después de algunas publicaciones fuertemente críticas, el gobierno prusiano consiguió presionar al ministro del interior de París para que expulsase a Marx. Dieron a éste la oportunidad de permanecer si se abstenía de hacer cualquier crítica anti-prusiana, pero Marx no aceptó y se fue, junto con Engels, a Bélgica, donde pasó por grandes penurias económicas. En verdad, toda la vida de Marx fue de intensa producción intelectual y militancia política, acompañada por persecuciones y falta de dinero, constantemente auxiliado por su amigo Engels, de buena posición económica.

En 1848, ya en Londres, los dos amigos lanzaron las bases de lo que sería el Partido Comunista. Siempre huyendo de la censura de Estado, en 1849 Marx se instaló definitivamente en Inglaterra, en una situación desesperante: sus ideales revolucionarios perseguidos y casi derrotados, su herencia paterna completamente dilapidada por los gastos de su militancia, y con deudas que ni siquiera le permitían llevar a su familia (su mujer y tres hijos, más otro en camino) de París a Inglaterra. En la época en que Marx vivía en Londres, Engels trabajaba en Manchester, y llegaron a escribirse 1.300 cartas ante la dificultad de encontrarse personalmente, pero sintiendo al mismo tiempo la imperiosa necesidad de comunicación intelectual. Durante los años 1860, Marx y Engels organizan la primera Internacional de Trabajadores, y Marx trabajó activamente en su obra fundamental, *El Capital*, cuyo primer volumen se publicaría en 1867. Los dos amigos continuaron luchando por sus ideales políticos, con reveses y triunfos, durante varias décadas. Jenny Marx falleció en el año 1881, y la salud de Marx también quedaba muy resentida. Para empeorar aún más su estado, una hija, también llamada Jenny, falleció en 1883. Marx murió en ese mismo año, pocos meses después. Engels continuó por muchos años la obra revolucionaria que comenzaron juntos, así como la divulgación de la obra crítica de Marx.

Karl Marx no fue simplemente un pensador que uno simplemente pudiera «agregar» a la historia de la filosofía europea, haciendo una tranquila «contribución» a la misma que se pueda poner al lado de otras. A través de su particular estilo de reflexión ultra-crítica, operó una ruptura profunda en lo que estaba entendiéndose hasta entonces por filosofía, al ubicar la actividad filosófica dentro de un contexto mayor, de tipo social-histórico, y mostrando a la filosofía como un fenómeno derivado e «ideológico». Marx puede contarse, junto a Schopenhauer, Nietzsche, Heidegger y Wittgenstein, entre los filósofos de la ruptura, que conmovieron, aunque de maneras muy diferentes, la caracterización habitual de la actividad filosófica europea, proponiendo algún tipo de «fin de la filosofía», o de transformación radical de la misma tal como era concebida hasta el momento.

El carácter «ideológico» de la filosofía y de la religión (dos fenómenos muy próximos dentro de su análisis, ya que la filosofía era, para Marx, poco más que una versión profana de la religión) se muestra en el

hecho de que esas dos tradicionales estructuras culturales desarrollan sus categorías, según Marx, no con el objetivo de saber lo que es el mundo, sino como una justificación (en gran medida inconsciente y no intencional) de la organización socioeconómica actual de la vida dentro del capitalismo, una manera muy específica de organización humana. Marx pensaba que la crítica social tenía que empezar como crítica de la religión, como principal fuente del conformismo.

[...] la crítica de la religión es el presupuesto de toda crítica [...] el hombre hace la religión; la religión no hace al hombre. [...] Pero el hombre no es un ser abstracto, situado fuera del mundo. El hombre es el mundo del hombre, el Estado, la sociedad. Este Estado y esta sociedad producen la religión, una conciencia invertida del mundo, porque ellos son un mundo invertido. [...] La miseria religiosa constituye al mismo tiempo la expresión de la miseria real y la protesta contra la miseria real. La religión es el suspiro de la criatura oprimida, el corazón de un mundo sin corazón y el alma de situaciones sin alma. Es el opio del pueblo. La abolición de la religión en cuanto felicidad ilusoria de los hombres es la exigencia de su felicidad real. La llamada para que abandonen las ilusiones al respecto de su condición es la llamada a abandonar una condición que necesita de ilusiones (Karl Marx, *Crítica de la Filosofía del Derecho de Hegel*, Introducción).

Según el análisis de la sociedad de su época que Marx realizó meticulosamente, las estructuras sociales están penetradas por el fenómeno que denominó «alienación» («ajenidad», «enajenación»), consistente en un proceso de «extrañamiento». La alienación más importante es la alienación del trabajo, en la que los propios productos del trabajo humano se transforman en objetos ajenos y extraños para aquél que los produce. La propia persona del trabajador se transforma en una cosa ajena, extraña y antagónica, en la que los hombres, en vez de encontrarse, se pierden a sí mismos.

El salario está determinado por la lucha abierta entre capitalista y obrero. Necesariamente triunfa el capitalista. El capitalista puede vivir más tiempo sin el obrero que éste sin el capitalista. La unión entre los capitalistas es habitual y eficaz; la de los obreros está prohibida y tiene funestas consecuencias para ellos [...]. El nivel mínimo del salario, y el único necesario, es lo requeri-

do para mantener al obrero durante el trabajo y para que él pueda alimentar una familia y no se extinga la raza de los obreros. El salario habitual es, según Smith, el mínimo compatible con la simple humanité, es decir, con una existencia animal. (Karl Marx, *Manuscritos Económico-filosóficos*, Manuscrito 1).

Y prosigue:

La existencia del obrero está reducida, pues, a la condición de existencia de cualquier otra mercancía. El obrero se ha convertido en una mercancía, y para él es una suerte poder llegar hasta el comprador. La demanda de la que depende la vida del obrero depende a su vez del humor de los ricos y capitalistas. [...] Se comprende fácilmente que en la Economía Política el proletario, es decir, aquel que, desprovisto de capital y de rentas de la tierra, vive sólo de su trabajo, de un trabajo unilateral y abstracto, sea considerado únicamente como obrero. [...] No se le considera en sus momentos de descanso como hombre, sino que se deja este cuidado a la justicia, a los médicos, a la religión, a los cuadros estadísticos, a la policía y al alguacil de los pobres. (Ibidem, Manuscrito 1).

Según Marx, este fenómeno no es algo vinculado con el trabajo en sí —que concebido y realizado de otra forma podría ser auto-realizador y definidor— sino un específico tipo de trabajo producido por la organización capitalista de los medios de producción. No es producto de la naturaleza o de alguna fuerza mágica, sino de los propios hombres. Es el hombre el que explota y aliena al hombre, y no algún tipo de dios o de demonio. Escribe Marx:

Si el producto del trabajo me es ajeno, se me enfrenta como un poder extraño, entonces, ¿a quién pertenece? Si mi propia actividad no me pertenece; si es una actividad ajena, forzada, ¿a quién pertenece entonces? A un ser distinto a mí. ¿Quién es ese ser? ¿Los dioses? [...] Los dioses por sí solos no fueron nunca los dueños del trabajo. Aun menos de la naturaleza. [...] El ser extraño al que pertenecen el trabajo y el producto del trabajo, a cuyo servicio está aquél y para cuyo placer sirve éste, solamente puede ser el hombre mismo. Si el producto del trabajo no pertenece al trabajador, si es frente a él un poder extraño, esto sólo es posible porque pertenece a otro hombre que no es el trabajador. Si su actividad es para él dolor, ha de ser goce y alegría vital de

otro. Ni los dioses, ni la naturaleza, sino sólo el hombre mismo, puede ser este poder extraño sobre los hombres. (Manuscrito 1).

La propiedad privada y la división del trabajo son consecuencias de la alienación, así como la absoluta y generalizada hegemonía del dinero, la «prostituta universal» —según la expresión de Marx— que transforma absolutamente todo, inclusive a la persona humana, en mercadería y objeto de cambio y de consumo.

La relación del trabajo con el trabajo engendra la relación de éste con el del capitalista o como quiera llamarse al patrono del trabajo. La propiedad privada es, por tanto, el producto, el resultado, la consecuencia necesaria del trabajo alienado, de la relación externa del trabajador con la naturaleza y consigo mismo [...] aunque la propiedad privada aparece como fundamento, como causa del trabajo alienado, es más bien una consecuencia del mismo, del mismo modo que los dioses no son originariamente la causa, sino el efecto de la confusión del entendimiento humano. (Manuscrito 1).

Y prosigue:

Lo que mediante el dinero existe para mí, lo que puedo pagar, es decir, lo que el dinero puede comprar, eso soy yo, el poseedor del dinero mismo. Mi fuerza es tan grande como lo sea la fuerza del dinero. [...] Lo que soy y lo que puedo no están determinados en modo alguno por mi individualidad. Soy feo, pero puedo comprarme la mujer más bella. Luego no soy feo, pues el efecto de la fealdad, su fuerza ahuyentadora, es aniquilada por el dinero. Según mi individualidad soy tullido, pero el dinero me procura veinticuatro pies, luego no soy tullido; soy un hombre malo, sin honor, sin conciencia y sin ingenio, pero se honra al dinero, luego también a su poseedor. El dinero es el bien supremo, luego es bueno su poseedor; el dinero me evita, además, la molestia de ser deshonesto, luego se presume que soy honesto; soy estúpido, pero el dinero es el verdadero espíritu de todas las cosas, ¿cómo podría carecer de ingenio su poseedor? Él puede, por lo demás, comprarse gentes ingeniosas, ¿y no es quien tiene poder sobre las personas inteligentes más talentoso que el talentoso? ¿Es que no poseo yo, que mediante el dinero puedo aspirar a todo lo que el corazón humano ansía, todos los poderes humanos? ¿Acaso no transforma mi dinero todas mis carencias en su contrario? (Manuscrito 3).

Filosofía y religión son como subproductos culturales de alto nivel de esa alienación económica y social básica, de una especie de «extrañamiento» fundamental; se trata de estructuras culturales que dejarán de existir cuando las condiciones socio-económicas de la vida cambien radicalmente a través de una acción social transformadora. Por eso, Marx no es un pensador tan sólo teórico, sino un hombre de acción que pretendió transformar el mundo y no tan sólo tratar de describirlo una vez más, a partir de algún otro «punto de vista». Si el mundo no se transformó, eso puede ser visto o como un fracaso de Marx o como un fracaso del mundo, algo que aún no fue decidido.

Tal como la entiende Marx, la verdadera tarea de la filosofía deja de ser, frente a un universo alienado, simplemente la de describirlo, para tratar de ser su efectiva modificación a través de la acción social.

La falla fundamental de todo el materialismo precedente (incluyendo el de Feuerbach) reside en que sólo capta la cosa, la realidad, lo sensible, bajo la forma del objeto o de la contemplación, no como actividad humana sensorial, como práctica; no de un modo subjetivo. [...] De ahí que Feuerbach no comprenda la importancia de la actividad «revolucionaria», de la actividad «crítico-práctica». (Karl Marx, *I Tesis sobre Feuerbach*).

El problema de si puede atribuirse al pensamiento humano una verdad objetiva no es un problema teórico, sino un problema práctico. Es en la práctica donde el hombre debe demostrar la verdad, es decir, la realidad y el poder, realidad o irrealidad de su pensamiento. La disputa en torno a la realidad o irrealidad del pensamiento —aislado de la práctica— es un problema puramente escolástico. (*II Tesis sobre Feuerbach*).

Los filósofos se han limitado a interpretar el mundo de distintos modos; de lo que se trata es de transformarlo. (*XI Tesis sobre Feuerbach*).

Obras

Crítica de la Filosofía del Derecho de Hegel (1844) – *La cuestión judía* (1844) – *La sagrada familia* o *La crítica de la crítica crítica* (1844) (junto con Engels) – *Manuscritos económico-filosóficos* (1844, publicados en 1932) – *La ideología alemana* (junto con Engels) (1845/6) – *Miseria de la*

filosofía (1846/47) – *Manifiesto comunista* (junto con Engels) (1848) – *Crítica de la economía política* (1859) – *El capital* I (1867), II (1885) y III (1894).

Películas comprometidas

Z (Francia, 1968), de Konstantin Costa-Gavras. ¿Se puede ser objetivo en Política?: una obra maestra tendenciosa. - *JFK* (EE. UU, 1991) de Oliver Stone: ¿cuánta verdad puede soportar una sociedad? - *La historia oficial* (Argentina, 1985), de Luis Puenzo: escarbando el pasado.

Así como ocurrió en el caso de Schopenhauer, tampoco Marx será un filósofo que tenga que ser frontalmente cuestionado por el cine; ambos pueden formar parte de una misma insurgencia. Para entender esto cabalmente, habrá que rescatar al cine de sus riesgos de alienación, como también tendremos que hacerlo con la filosofía, e incluso con la filosofía marxista. Puesto que no se ubica a Marx, como a casi ninguno de los filósofos analizados en este segundo tramo del libro, entre los filósofos racionalistas y sustancialistas tradicionales. El cine, desde un punto de vista marxista, podría verse como un tipo de lenguaje revolucionario y transgresor, subversivo, hipercrítico, y es de esa manera, precisamente, como lo vio Sergei Eisenstein, el gran cineasta revolucionario y, según vimos ya, hasta cierto punto, el neorrealismo italiano. Pero, por otro lado, el cine ha sido visto muchas veces como lugar privilegiado de la alienación, entretenimiento frívolo, intrascendente y comercio rentable, así como de embrutecimiento de los sentidos a través de la rápida sucesión de imágenes, como mero «espectáculo de masas», al cual Bertrand Russell se refirió cierta vez como «pasatiempo imbécil». ¿Podría el cine surgir, desde el corazón de ese estigma, como un instrumento de denuncia y de acción política en algún sentido respetable?

En este Ejercicio se trata de ver hasta qué punto el cine puede ser político en un sentido auténticamente transformador, precisamente en el

sentido de Marx; una cuestión que supera el ámbito de los «filmes políticos» *sensu stricto*, para constituirse en una pregunta acerca del carácter político del propio cine como tal, con independencia de su temática o su intención. Una política de imágenes y no tanto de temas. Pero, ciertamente, la mejor manera de introducirse en esa cuestión es comenzar analizar algunas películas explícitamente políticas, que se propusieron intencionalmente la denuncia política de algún sector problemático de la sociedad.

La famosa obra de cine político del director greco-francés Konstantin Costa-Gavras, *Z*, ya lo proclama, provocativamente, al comienzo de la proyección: «Cualquier semejanza con personas o lugares realmente existentes no es coincidencia: es intencional». En un país «imaginario», pero sugestivamente parecido a la Grecia de los años sesenta, dominado por los militares y grupos de extrema derecha, se organiza un mitin opositor en el cual debe hablar un senador de ideas liberales y socialistas (Ives Montand, actor politizado, protagonista de la Trilogía Política de Costa-Gavras: *Z*, *La confesión* y *Estado de sitio*), que se ha transformado rápidamente en líder internacional de las masas e intelectuales de vanguardia. Los militares tratan de inmediato de boicotear, de todas las formas posibles, el acto político, que acaba trágicamente con la muerte del líder, en una confusa escena callejera en la cual una camioneta aparece en medio de la multitud y uno de sus ocupantes golpea la cabeza del senador. La versión oficial de los hechos —proporcionada por el jefe de la Policía y el Ejército, y aceptada dócilmente por el Promotor Público (François Perier)— es «accidente de tránsito». No obstante lo anterior, un recto y riguroso joven abogado, encargado oficialmente del caso (Jean-Louis Trintignant) desencadena una investigación despiadada que acaba con el desmantelamiento de grupos paramilitares anticomunistas, que actúan bajo las órdenes directas de las máximas autoridades del país. El presunto accidente, según va descubriendo poco a poco el joven abogado, fue por tanto un asesinato premeditado.

El empeñoso abogado acaba procesando a todos los involucrados, incluidos a los militares de la mayor jerarquía, ante el delirio del pueblo enardecido, que cree por fin estar presenciando el nacimiento de una nueva era en la que tiene plena vigencia la justicia. Los culpables son, efectivamente, procesados, pero en un escueto informe final, no exento

de ironía apocalíptica, se relata cómo los militares consiguieron dominar de nuevo la situación, eliminar a los incómodos, condenar a los acostumbrados chivos expiatorios y volver a hacer entrar en los carriles al país —después de su corto sueño de liberación— a través de una interminable lista de prohibiciones («Los militares prohibieron cabellos largos en los hombres, faldas cortas en las mujeres, Sófocles, Tolstoi, Mark Twain (en parte), Eurípides, brindar al estilo ruso (quebrando los vasos después de beber), Aragón, Trotzky, huelgas, sindicatos, ¡Lurcat!, Esquilo, Aristófanes, Ionesco, Sartre, los Beatles, Albee, Pinter, escribir que Sócrates era homosexual, reunirse en bares, aprender ruso, aprender búlgaro, libertad de prensa, la Enciclopedia Internacional, Sociología, Beckett, Dostoievski, Chéjov (y todos los rusos), Who's who, música moderna, música popular (Mikis Theodorakis), matemática moderna, movimientos pacifistas, y la letra Z, que en griego significa: “¡Está vivo!”»).

El filme político de Costa-Gavras es tan tendencioso y tan polarizado, que de inmediato surge la pregunta acerca de cómo sería mejor concebir la política, o como pura acción transformadora poco preocupada con la comprensión del mundo, o como acción transformadora que surge de una comprensión cabal del mundo; en otros términos: cuáles serían las relaciones entre la acción política y el entendimiento de los hechos humanos. En verdad, volviendo a las fuentes, Marx pretendió que su concepción de lo político aunase ambas cosas, que fuese una praxis transformadora basada en un análisis científico de la historia humana. Las tendencias transformadoras tenían que estar basadas en observaciones y análisis fidedignos, y no tan sólo en alaridos. Con el correr de los tiempos, y a medida que el componente presuntamente «científico» de la teoría fue siendo más y más cuestionado, permaneció, sin embargo, el motivo práctico-transformador, al menos como principio-guía, manteniendo la idea, central en Marx, de que la «teoría pura» es abstracta y subproducto de una sociedad alienada, pero que una auténtica teoría que contenga en sí el elemento de la praxis es indispensable para la denuncia y la transformación. Pero si la política pretende retener, en alguna medida, aquel momento «científico», de observación y análisis social cuidadoso que fueron características de los escritos clásicos de Marx (alguien que siempre vociferó sólo después de mucho analizar), se debería pre-

guntar hasta qué punto el lenguaje logopático del cine puede ser cuidadoso y objetivo en el examen de cuestiones políticas. ¿Puede el cine demorarse reflexivamente en los hechos, o su dimensión afectiva, tan importante para la formación del concepto-imagen —con su «impositividad» y su «impacto afectivo»— lo imposibilitan visceralmente para el testimonio político y la crítica de la sociedad, conservando tan sólo un efecto retórico y eficacia persuasiva?

La película de Costa-Gavras asume lo político como el puro tomar posición y desarrollarla al extremo (lo que no deja de ser un concepto-imagen viable de lo político). *Z* es un bellissimo filme en donde la acción, la aventura y el suspenso privan de manera notoria sobre cualquier sobriedad de análisis político demorado. Es una narración abiertamente dualista en donde no hay dudas acerca de dónde están ubicados el bien y el mal, lo justo y lo injusto. (Estamos aquí, pues, en las antípodas de lo expuesto en el Ejercicio 5, sobre duda e incertidumbre). Lo primero que llama la atención es, precisamente, que el filme esté construido como un *thriller*, con el ritmo y la dinámica de una película policiaca. ¿Por qué? Ya se puede vislumbrar en ese estilo expositivo una intención abiertamente persuasiva, en donde obreros y activistas actúan en los lugares usuales del detective y el justiciero. El director defiende que existen en el mundo fuerzas políticas de punta, bien intencionadas y valerosas, defensoras de la libertad y la paz mundial, que se oponen a gobiernos de facto, con sus absurdos aparatos de represión y sus programas económicos armamentistas. Los héroes del filme son hombres oscuros y anónimos, auxiliados por intelectuales comprometidos, y a ellos están dedicados todos los elogios del filme.

Por el contrario, digamos que por casualidad, los villanos son invariablemente malvados y desagradables, militares o de grupos paramilitares de ultra-derecha, partidarios del orden establecido, sin que en ningún momento se explore la complejidad de esta filiación ni, mucho menos aún, la violencia o irracionalidad de los héroes. Los militares derechistas y sus secuaces son inescrupulosos, cínicos, cobardes, mentirosos y, además, feos, homosexuales, psicopáticos, violentos y depravados, dedicados al soborno y al asesinato, ignorantes y facinerosos. No se explora ni un único matiz, psicológico o social, que lleve a una comprensión, nada que suavice esta imagen absoluta de pura dedicación vocacional al mal,

de seres feroces convencidos de realizar una Cruzada heroica (o una Terapéutica social, como dicen los militares al comienzo del filme, donde los que combaten la infiltración comunista son los «anti cuerpos», las «partes sanas de la sociedad», extirpando el «moho» infeccioso y dañino del comunismo).

Toda la brutalidad y primitivismo de los grupos paramilitares (no se muestra entre ellos a un solo convicto, a una sola persona honesta; todos son bajos, ignorantes, adoctrinados y fracasados) están muy bien personificados por Yago (Renato Salvatori) y Vago (Marcel Bozzuffi), dos asesinos pendencieros, cobardes y degenerados. Por su lado, los héroes son justos, equilibrados, inteligentes, valerosos, hermosos... y heterosexuales. Incluso sus defectos son presentados como comprensibles fallencias humanas, por ejemplo, la crisis matrimonial del líder con su mujer Héléne (Irene Papas). Esta drástica simplificación —ética, psicológica y lógica— de las posturas políticas, y esa ridiculización y esquematización de los adversarios, parece bien típica de lo político en aquel sentido persuasivo-transformador del que antes hablábamos, y de cierto tipo de retórica que lo acompaña. Parece aquí sustentarse una actitud decididamente escéptica con respecto a las relaciones de la política con la verdad, de la retórica con el análisis, haciendo que todo se diluya en beneficio de la eficacia del panfleto, en este caso, del panfleto visual vehiculizado como electrizante película de suspenso.

Como panfleto, el filme funciona a maravilla; consigue despertar todo el odio y el desprecio contra los infames (a menudo ridículos en su ostensiva maleficencia) y adhesión inmediata hacia los héroes irreprochables, caracterizados por actores fuertemente carismáticos (Ives Montand, Jacques Perrin, Charles Denner), bien plantados en los papeles que se precisa enaltecer. Z puede considerarse un concepto-imagen de lo político como panfleto retórico directo, una muestra expresiva de cómo se puede pasar a la acción sin demasiado análisis, y en donde el papel del afecto es fundamental (en lo que el cine, claro, tiene mucho que aportar). La duda es si esto agota la esfera de lo político, si explora todas sus dimensiones, en especial las relaciones de la política con la verdad.

Es muy difícil, sin embargo, aceptar que en la política exista algo así como una visión «objetiva» e imparcial de los hechos, y hasta es dudoso de que existan «hechos» políticos; pero no precisamos creer en una «ver-

dad histórica» objetiva para sospechar que cuando combatimos contra algo no exorcizamos monstruos, no volteamos villanos absolutos, sino tan sólo otros proyectos humanos contrarios a los nuestros; precisamente lo desagradable del panfleto es que éste parece instaurar una verdad absoluta, una verdad histórica indiscutible, en lugar de presentar simplemente el conflicto y dejar al espectador decidir. El problema no es, en rigor, que la película sea tendenciosa —pues toda postura lo es— sino que no se reconozca como tal, que las imágenes parezcan hablar desde una verdad absoluta. Por otro lado, tal vez un filme político más equilibrado sería ineficaz como instrumento revolucionario. Como comenta irónica y melancólicamente un personaje al final de la gran obra del cine político italiano, *Cadáveres ilustres* (1976), de Francesco Rosi: «No siempre la verdad es revolucionaria». Después de ver *Z*, uno se queda con la impresión de que tal vez nunca lo sea.

Se podría pensar, y no sería del todo incorrecto, que todos los filmes del cine comercial, incluyendo muchos de los analizados en este libro (y tal vez todos ellos), son drásticas simplificaciones de lo real, y no sólo las obras explícitamente políticas estilo *Z*. Que, por ejemplo, *El regreso* simplifica el tema de la guerra, *La prueba* simplifica el fenómeno de la duda, y *El club de los poetas muertos* el problema de la moralidad de la acción. Podríamos ir entonces a directores de cine más conceptuales, fuera del circuito comercial, especialmente críticos, para ver si las cosas mejoran, si hay en ellos una actitud que reúna, de manera más aceptable, las dos motivaciones de los escritos de Marx: el rigor del análisis y la acción revolucionaria. En la historia de este arte ya hubo un realizador que intentó llevar al cine las ideas marxistas sobre sociedad alienada, sociedad libre y revolución. Ese realizador tuvo incluso la fantástica idea de filmar *El Capital* de Marx. Hablamos, por supuesto, de Sergei Eisenstein. ¿Son sus películas un ejemplo de aquella conjugación marxista entre análisis riguroso y acción revolucionaria?

La respuesta es, sin duda, compleja, pero algo que surge de inmediato es que la manera completamente parcial y abiertamente panfletaria de hacer cine político, al modo de Costa-Gavras en su Trilogía Política, en verdad podría considerar como su grandioso antecedente al cine abiertamente panfletario de Sergei Eisenstein, quien siempre vio el mundo con los ojos de un militante soviético de la década de 1920 que sabía perfec-

tamente de qué lado estaban la verdad y el bien, quiénes estaban irremisiblemente equivocados y debían ser combatidos y destruidos. Las clases dominantes son mostradas por Eisenstein como cínicas y crueles, y los obreros e intelectuales revolucionarios como invariablemente buenos y valientes. En *Octubre* (1927), un grupo de burgueses bien vestidos torturan a un simpático obrero con las puntas de sus sombrillas y paraguas, riéndose estruendosamente de sus sufrimientos. La escena, de tan exagerada, resulta cómica. En *El acorazado Potemkin* (1925), los oficiales del barco ostentan sus rostros cetrinos y villanescos, sus miradas torcidas y sádicas, mientras los marineros son fuertes, saludables, de ojos redondos y sinceros. ¿Sentir dudas más acuciantes acerca de la complejidad del mundo será políticamente inoperante?

Una cuestión más general surge aquí, en el contexto del presente libro: en los ejercicios anteriores se había tratado de encontrar conceptos-imagen de nociones tradicionales de la filosofía, entendida aún como puro conocimiento del mundo, exactamente la noción de filosofía que Marx pretende superar. Esa filosofía estudia conceptos como «realidad», «duda», «autonomía moral», etc. *Blow-Up*, por ejemplo, pudo ser visto como concepto-imagen de la duda ante la ambigüedad de lo real, y *El club de los poetas muertos* como concepto-imagen de la autonomía. Pero no hay una filmografía de la duda o un cine de la autonomía, como sí existe un «cine político», un género específico dedicado a estas cuestiones. Cuando una película es tan abiertamente parcial y tendenciosa, como *Z* o los filmes políticos de Eisenstein, debemos preguntarnos lo siguiente: ¿cómo están siendo ahora utilizados los conceptos-imagen, y cómo está siendo implementado, específicamente, su elemento «pático»? ¿Continúan teniendo un direccionamiento hacia el análisis, o ahora se agrega al concepto-imagen, y especialmente a su elemento pático, también un papel retórico transformador? El papel filosófico de la emoción, ¿no se modifica aquí de una manera relevante?

Parecería que la logopatía deja ahora de estar al puro servicio del «conocimiento» para ponerse más ostensivamente del lado del puro impacto persuasivo, que es lo que siempre ha temido el filósofo tradicional (que usa conceptos-idea) con respecto al cine y al arte en general, que haga «perder la objetividad» al afectar tan sólo a la emoción, dejando de lado a la razón. Como en el caso del «optimismo» de Frank Capra, la

emoción no se pone aquí, en el «cine político» panfletario-transformador, al servicio de lo «puramente cognitivo» sino en la senda de la transformación (los hombres buscaron hasta hoy comprender el mundo; se trata ahora de transformarlo). Tal vez filósofos como Marx, y después Nietzsche, como veremos, comiencen a salir del ámbito estricto de lo logopático para pasar llanamente a lo retórico-pático, a lo asumido como persuasivo. Y cierto «cine político», ejemplificado por Costa-Gavras y Eisenstein, parece seguir tranquilamente esos pasos. Es claro que poner a estos dos realizadores juntos es también una elección política y provocadora, porque diluye la diferencia, supuestamente inmensa, entre realizadores comerciales y directores de «ruptura». De todos modos, es interesante señalar que hay un elemento formal que liga fuertemente al director greco-francés y al ruso: sus películas están íntegramente construidas por un montaje abrupto y de efecto, aunque de manera mucho más lineal en el caso de Z.

Es inevitable sentirse afectados por la emoción viendo las obras parciales y tendenciosas de Eisenstein; en sus libros teóricos, él ha dado un acento muy particular a la cuestión de lo «patético», en un sentido diferente de lo «pático», pero con algunas superposiciones. También para él la cuestión del afecto era fundamental. Y sus filmes son simplemente irresistibles, de fortísimo impacto emocional, aún hoy, a pesar del tiempo transcurrido. Pero posteriormente al impacto, somos aún capaces de «despegarnos» y de darnos cuenta de la visión inevitablemente parcial que quiere presentarse como documento de la verdad. La imposibilidad de la imagen del cine se pone aquí, en el «cine político», al servicio de una idea, en beneficio de una transformación; no se plantea como consideración meramente «objetiva» y distanciada. El concepto-imagen deja de constatar para tornarse performativo. Ya se ha dicho muchas veces que, desde el punto de vista estético, ni la ideología pro Ku-Klux-Klan de *El Nacimiento de una nación*, de Griffith, ni el socialismo ciego y fanático de *El acorazado Potemkin* afectan en nada la calidad estética de esas películas; nuestra cuestión aquí es si eso afecta a la calidad filosófica de tales obras.

Pero ¿es posible hacer cine político de manera más cognitiva, sin tener que abandonar por ello la intención transformadora? ¿Hay una manera no marcadamente panfletaria de hacer cine político que no dispense

el análisis más demorado de los hechos y la investigación histórica ponderada? O, dicho de manera más provocadora, ¿puede la verdad, a pesar de todo, ser revolucionaria? *Z* y *Octubre* no parecen apropiados para preguntarse esto. Debemos encontrar un filme político que pretenda guiarse por alguna pretendida verdad histórica y, al mismo tiempo, por un ferviente anhelo de justicia, o al menos, por su búsqueda obsesiva. ¿Existen películas así?

Oliver Stone declaró que al realizar *JFK* siempre tuvo en la cabeza *Z*, de Costa-Gavras, incluso en la elección del título anagramático:

Creo que mi mayor influencia en esta película fue *Z*, de Costa-Gavras, una película que me impresionó mucho cuando estudiaba cine, una película que adoro. En ella, uno primero ve un crimen en la superficie, y después lo vuelve a ver repetidas veces, en niveles diferentes, como las cáscaras de una cebolla, aumentando su perspectiva hasta hacerlo a uno bajar al centro mismo del enigma, y ver el real significado de todo. Éste era el filme que yo quería hacer con *JFK*, una película que evolucione en círculos, en espiral, como un mantra....

El hombre asesinado en *Z* era un político imaginario. En el filme de Stone, la víctima es famosa; el hombre llevado a una emboscada y asesinado es un presidente real de los Estados Unidos, y todo el contexto es rigurosamente histórico, con nombres y apellidos. Esto puede ser relevante para plantear la cuestión de la «verdad histórica», aunque relativa y frágil, que no se podía plantear en *Z* (por más que los hechos ahí narrados tuvieran semejanzas con la realidad sin «mera coincidencia»). Independientemente del motivo extra-cinematográfico de que esto sea así (era peligroso para Costa-Gavras ponerles nombres a las personas y a las cosas en la época en que realizó su película, aunque también lo fuera, si se mira bien, para Stone), este hecho parece marcar una diferencia fundamental en lo que se refiere a la función del componente pático en los filmes políticos. ¿Pretende *JFK* ser meramente persuasivo, transformar la realidad a través de la tremenda convicción de sus imágenes (como, por otra parte, piensan los muchos detractores de Stone) o, por el contrario, pretende haber rescatado una verdad histórica, haber avanzado cognitivamente en el camino del descubrimiento de la verdad? Por el motivo que sea, la referencia a la realidad histórica efectiva es aquí fortísima: nada está disfr-

zado, nada tiene nombre ficticio o simulado. Es la vertiginosa zambullida de una cámara en un pedazo traumático de la historia de un país y del mundo. Stone ni siquiera precisaría prologar su filme con un aviso de «cualquier coincidencia...», a no ser por pura ironía.

Sin embargo, hay que tomar en cuenta que *Z* fue antes criticada como retórica y persuasiva, no por el hecho de no basarse en un hecho histórico real y efectivo, sino por presentar las posturas políticas de manera esquemática, dualista y absolutizada. Alguien podría defender a *Z* diciendo que, aunque no enfocase literalmente a una sociedad y a unos personajes efectivamente identificados con nombres y apellidos, hay sin duda una proyección realista en esa ficción, una leve distorsión que permite darse cuenta de inmediato de que los hechos presentados en el film «no son mera coincidencia», que ellos también se refieren a una historia efectivamente acontecida. El filme proyecta, en un país imaginario, lo que realmente estaba ocurriendo en países reales. De manera que el hecho de que *JFK* se base en «hechos reales» e históricos efectivos (y esto suele ser un elemento de propaganda que siempre me resulta incomprendible), no marca ninguna ventaja con respecto a *Z* en lo que se refiere a la cuestión de cómo está funcionando el elemento emocional en un filme y en otro, de manera más o menos cognitiva o netamente persuasiva. Por otro lado, habría que ver si Oliver Stone, a fin de cuentas, no incurre en el mismo maniqueísmo eisensteineano de Costa-Gavras, en la caracterización de las posiciones políticas analizadas. Al contrario, tal vez el hecho de basarse en el asesinato real de un presidente real pueda ser usado retóricamente para aumentar aún más la credibilidad de ese maniqueísmo.

Stone no negaría que el lenguaje del cine le pareció singularmente apropiado para imponer mejor una cierta versión de los hechos, pero él sería tal vez más rigurosamente marxista en este punto: primero, la verdad histórica; después, su imposición retórica y persuasiva. Recordemos que Marx vivió en una época en la que hablar de «verdad histórica» no despertaba tanta desconfianza como ahora. El extraordinario montaje del filme, su ritmo vertiginoso, no tratarían de imponer —se defendería Stone— alguna mentira, o de crear mediante la técnica alguna verdad, sino de imponer una verdad dentro de un tejido de mentiras consagradas, que se presentan como verdad objetiva; en esa situación, la imposibilidad del

lenguaje cinematográfico se ve fuertemente justificada, precisamente por la fuerte resistencia social a ver todo lo que está en los bastidores del asesinato de John F. Kennedy. Es evidente que al cuestionar la historia oficial de un acontecimiento célebre, *JFK* es un filme iritantemente revisionista. Pero la persuasividad del filme, si la investigación histórica de Stone es correcta, serviría para reforzar emocionalmente una verdad descubierta previamente: la persuasión no inventa nada, sólo da plausibilidad a un descubrimiento anterior que, tal vez en la mera letra de los libros originales, no ejerza en las personas —durante tanto tiempo engañadas— el poder que tendría que ejercer.

Lejos de que el cine sea una manera impropia de vehiculizar este cuestionamiento, Stone sostiene —como Eisenstein— que se trata del mejor medio posible:

Durante mucho tiempo las informaciones estuvieron dispersas en lugares diferentes, en libros diferentes. Todo estaba fragmentado. Entonces sentí que tan sólo el cine podría reunir todo eso en un volumen coherente, en un solo flujo de informaciones, por así decir, de tal forma que el público pudiese ver todo el cuadro en torno del asesinato de una sola vez [...]. Mi intención era ser una especie de historiador guerrillero y reexaminar completamente la historia oficial acerca del asesinato. [...] Yo me situó como un historiador fuera de la ley. Lo que propongo es una hipótesis. Es un contra-mito para oponerla al mito oficial de la Comisión Warren que, por más de dos décadas, fue servido, mentirosamente, a este país. ¿No será que la historia es demasiado peligrosa para ser dejada en manos de los historiadores, o de los periodistas? Si los historiadores y periodistas no atacan las cuestiones que realmente importan a nuestra sociedad, ¿no es deber de los artistas hacerlo?

Las palabras de Jim Garrison durante el juicio, después de haber mostrado al público, una vez más, la película que muestra el tiro fatal, el que hace estallar la cabeza de Kennedy, se podrían aplicar al propio filme de Stone: «una imagen vale mil palabras».

El joven y heroico abogado de Z también estaba obsesionado, como Jim Garrison (Kevin Costner), por el descubrimiento de la verdad. Pero él consigue revelarla totalmente. Eso es lo que nunca ocurre en la realidad, en donde la verdad es siempre inescrutable. Como dice expresivamente David Ferrie (Joe Pesci) en un momento del filme, ante la pregun-

ta de Garrison («¿Quién mató al Presidente?»): «¿Quién mató al Presidente? ¡Nadie lo sabe! ¡Es un misterio! ¡Un misterio dentro de una charada dentro de un enigma! ¡Ni siquiera los tiradores lo saben!» Precisamente, por ser una verdad pública explosiva e inmanejable, los mecanismos de ocultación son poderosísimos, y los hechos continúan oscuros. Los detractores de la película de Stone, comentaristas de grandes diarios como el *Post* y el *New York Times*, siempre temieron que, precisamente el extraordinario poder del lenguaje cinematográfico prestase un refuerzo emocional muy fuerte a la tesis base, y que impusiera en los espectadores lo que ellos consideraron siempre como una total invención de la megalomanía de Stone, una maliciosa distorsión de los hechos, ¡pero «presentados en forma tan convincente»! Y efectivamente, las imágenes que Stone consiguió montar (¡y el filme es simplemente un prodigio de montaje!) basándose en la famosa película *amatteur* de Zapruder, y en los dos libros base (*On the trial of the assassins*, de Jim Garrison, y *Crossfire: the plot that killed Kennedy*, de Jim Marrs) son irresistibles. La pregunta es: ¿hay verdad en ese montaje irresistible? ¿O la emoción funciona aquí sólo persuasivamente?

Stone habla de su película como de «una hipótesis», utilizando un término científico. Pero el carácter «impositivo» de la imagen cinematográfica (con su carga emocional, su rápida asimilación sensible, etc.), ¿no sería incompatible con el carácter contrafáctico típico de una hipótesis? En cierto sentido, el cine no es nunca contra-factual; él es rigurosa e inevitablemente *factual*. Lo que uno ve está ocurriendo, aunque no ocurra o no haya ocurrido. No es nunca, tan sólo, «una posibilidad». (Recuérdese lo que se dijo al respecto de esto en el Ejercicio 3, sobre *La semilla del diablo*). Para juzgar la verdad de una imagen hay que hacerla interactuar con algo que no está en ella. La percepción logopática de un filme consistiría, en primer lugar, en captarlo en su dimensión lógica y emocional al mismo tiempo, algo que no encontraríamos en una austera exposición sociológica. Pero, en un segundo momento, se trataría de ver si esta emoción no está al servicio de una visión absurdamente parcial de las cosas, de una manera que no estamos dispuestos a aceptar aun cuando nos haya emocionado. Lo que alegraríamos sería, no que la emocionalidad debiera ser excluida, sino que se deberían también sensibilizar otras cosas, «logopatizar» otros sectores del mundo. La interacción con

el componente lógico hace que la emocionalidad del filme pueda ser criticada desde el punto de vista de su propia textura logopática, y no de manera externa. Y la pregunta en este Ejercicio es si esto cambia en el así llamado «cine político», si en este tipo de obra la logopatía no estará más al servicio de la transformación que del análisis, en cuyo caso la «corrección» de la imagen estaría aquí como fuera de lugar, por no estar captando el particular uso de la emoción que el filme político trata de provocar.

La cuestión central acerca del carácter cognitivo o persuasivo (o ambos) del discurso político no está en la aclaración de hechos pretendidamente «objetivos», o en la obsesión por «la verdad», sino en la simplificación excesiva de los puntos de vista en conflicto. Jim Garrison descubre, efectivamente, que la CIA preparó una conspiración, que David Ferrie y Clay Bertrand (Tommy Lee Jones) estaban involucrados en ella, que había grupos militares subvencionados y protegidos por el Gobierno, etc. Las evidencias objetivas van acumulándose, los argumentos alrededor de la imposibilidad de la hipótesis de un único tirador —o de un tirador extraordinario— van fortaleciéndose, en contra del escepticismo de Bill (Michael Rooker), un colaborador de Garrison que cree en las instituciones democráticas y sale violentamente del grupo cuando ve que las investigaciones comienzan a apuntar como culpables del asesinato de Kennedy a los altos escalones del Gobierno. Garrison descubre que la famosa Comisión Warren fue tan sólo una pantomima de investigación, creada para apagar los hechos en lugar de esclarecerlos. Todo eso forma parte del «descubrimiento de la verdad», y no es esencialmente diferente de lo que hace el abogado de Z.

El problema no es ése, sino saber hasta qué punto las imágenes de Stone apuntan hacia el esclarecimiento del enigma, y no tan sólo hacia su condenación a través de imágenes que esconden su propia perspectiva. Es difícil encontrar alguna justificación para el asesinato de un presidente, o convicción y patriotismo en las personas que estaban preocupadas por la política débil de Kennedy hacia los soviéticos durante la Guerra Fría. Pero, ¿no puede haber imágenes significativas para estos tópicos? Personas equivocadas que sostienen ideas equivocadas ¿no podrían ser mostradas, alguna vez, en su propia sustentación, sin caricatura o simplificación psicológica extrema? ¿Esas personas serían sistemáticamente malvadas, siniestras, ridículas, perversas y, claro está, homosexuales

(también presentes aquí, en las figuras de Clay y Ferrie, así como estaban también en Z)? Toda la indeterminación que los ejercicios anteriores parecieron descubrir (en los análisis de Descartes, Tomás de Aquino y Hegel), aquí parece desvanecerse: cuando se trata de cuestiones sociales y públicas, la ambigüedad de los valores, súbitamente, se esclarece. La política parece introducir un nuevo mecanismo de resolución de conflictos en donde la verdad de los hechos parece transformarse en motivo romántico o decadente, o desvanecerse en la retórica y la persuasión.

La cuestión del revisionismo histórico puede ser un buen puente hacia nuestro próximo filme. En *JFK* se dicen dos cosas contradictorias acerca del anhelo por la verdad: el señor X (Donald Sutherland), el misterioso informante que encuentra a Garrison en Washington, le dice: «El pueblo desea la verdad. Y usted está al lado de ella». Pero durante el juicio, el propio Garrison cita: «Hitler dijo: cuanto mayor sea la mentira, más creará el pueblo en ella». En realidad, es muy difícil saber lo que quiere el pueblo. Después de leer muchas veces que el ser humano «busca la verdad», que siente una pasión por ella, Nietzsche se pregunta: «¿Cuánta verdad puede un hombre soportar?» Esto puede generalizarse y llevarnos a preguntar: «¿Cuánta verdad puede una sociedad soportar?» Los intereses sociales y políticos son conflictivos y parten en muchas direcciones, y la violencia fue siempre utilizada para imponer intereses. En gran medida, toda nuestra «civilización» está edificada encima de la violencia, incluyendo la violencia del olvido, la ocultación y la autojustificación. La siniestra ideología de la «seguridad nacional» se basa, en última instancia, en este poder. Después de haber actuado, no sólo violentamente, sino de haberse instaurado en virtud de la violencia, ¿cuánta verdad —cuánta autocrítica— puede una sociedad soportar?

El cine sudamericano (argentino, brasileño, chileno) tiene, lamentablemente, un vastísimo material de injusticia y persecución, un inmenso volumen de tragedia y trauma para ofrecer al cine político. También *La historia oficial*, de Luiz Puenzo, como el filme de Stone, enfrenta la versión consagrada de los hechos a través de una investigación obsesiva (siempre hay una obsesión en la historia, como si lo buscado fuera tan grave y tan crucial que sólo una obsesión puede alcanzarlo). En este caso, la obsesión parte de la madre adoptiva de una niña cuyos padres, presumiblemente, fueron asesinados por los militares durante la deno-

minada «guerra sucia», en Argentina, en la década de 70. La diferencia inicial más evidente con la película de Stone es que aquí los que fueron asesinados son, en su mayoría, completamente anónimos, y no grandes figuras públicas como Kennedy, lo cual transforma la búsqueda de la verdad, en este caso, en una empresa sin ostentación ni espectáculo, en una especie de oscuro trabajo de excavación.

Sintomáticamente, Alicia Ibáñez (Norma Aleandro) es una profesora de Historia, la disciplina más problemática dentro de un país en crisis (Argentina, año 1983). Hasta el general amigo de la familia se lo dice claramente, durante un viaje al aeropuerto: «Debe ser difícil enseñarles historia a los jóvenes. Yo tengo un hijo que ni siquiera cree que San Martín cruzó los Andes». Alicia es una profesora algo autoritaria y que, en su disciplina, se atiene estrictamente a los documentos disponibles. La película relata el proceso de su concientización política a través de una conmoción profesional y, sobre todo, personal. Profesional, porque sus propios alumnos comienzan a presentarle fuertes dudas acerca de «la historia oficial» y la validez de los relatos y figuras consagrados. Uno de ellos, sobre todo declara un día que a Mariano Moreno, en realidad, lo asesinaron, y cuando la profesora le pregunta dónde ha leído eso, el alumno responde: «En ningún lugar, porque la historia la escribieron los asesinos». También un joven profesor de literatura, Benítez, que ya tuvo que irse de una universidad por motivos políticos («Green que soy muy peligroso», ironiza) contribuye para que Alicia comience a introducir una brecha entre la historia oficial y otras versiones posibles de los hechos.

Pero la escisión fundamental y más dolorosa viene por el lado personal y familiar. Ella y su marido, Roberto (Héctor Alterio) han adoptado un bebé, al que llamaron Gabriela (o «Gabi»), que ahora tiene cinco años. La historia oficial declaró, en la época, que los padres de Gabi habían muerto en un accidente. El regreso del exilio de una vieja amiga de la facultad, Ana (Chunchuna Villafañe), que ha sido torturada por los militares, añade nuevos elementos. En una dolorosa conversación nocturna (que, paradójicamente, comienza con bromas y risas), Alicia se entera de que, en la época más intensa de las persecuciones políticas, muchas personas fueron apresadas y muertas, y muchas perdieron a sus hijos, que fueron entregados a matrimonios que se dispusieron a criar-

los. A partir de allí, Alicia comienza a sospechar que «Gabi», su hija adoptiva, sea uno de esos niños robados.

Los cada vez más frecuentes y ansiosos interrogatorios a los que Alicia somete a Roberto son respondidos por él, primero, de manera lacónica y vaga, pero su irritación crece cada vez más, toda vez que Alicia menciona el asunto. Roberto trabaja exitosamente en una empresa multinacional, y progresó económicamente durante la dictadura y las persecuciones, algo que le es duramente criticado por su viejo padre (Guillermo Bataglia), en un domingo de amargura y recriminaciones, durante un encuentro familiar. Roberto parece tener óptimas relaciones con militares y grandes empresarios pero, al mismo tiempo, enfrenta problemas cuando algunos de sus funcionarios comienzan a ser citados por jueces, por estar involucrados en negocios poco transparentes. El mundo de Alicia, tan erguido y robusto al comienzo de la película, se tambalea insospechadamente: la historia que enseña puede ser falsa, su hija puede ser falsa, toda su vida puede serlo.

Como en el filme de Stone, también aquí se sacude la aparente inmovilidad y el carácter definitivo del relato histórico, pero llama la atención la tremenda sobriedad de la narrativa de Puenzo, al lado de los cataclismos visuales de Stone y Costa-Gavras, de sus retóricas despavoridas. A pesar de esta diferencia de estilos, también *La historia oficial* cuestiona logopáticamente los relatos habituales y utiliza conceptualmente la rabia y la indignación. La «guerra sucia» argentina, como tantas otras, recibe de vez en cuando, en el periodismo y la imaginación popular, ciertas justificaciones «racionales»: se trataba de una guerra, se luchaba contra grupos armados, la actual democracia fue posible sólo porque la guerrilla fue destruida, etc. En este contexto, es interesante recordar una imagen crucial del filme, ya hacia el final: Alicia discute fuertemente con Roberto, después de descubrir, ya sin duda alguna, que Gabi es hija de personas asesinadas por la dictadura. Roberto golpea a su mujer como lo haría un torturador, pero en el momento de abandonarlo, agobiado y vencido, Alicia lo abraza fuertemente, como en absurda solidaridad con el verdugo, también él una víctima. Eso no impide que ella lo juzgue y lo abandone, como se abandona un ámbito de mentira que impediría cualquier vida común. Ese abrazo final al torturador, que no es de perdón sino de pura y desnuda comprensión, es tal vez lo que le falta al filme

francés y al norteamericano: la comprensión —que no significa perdón ni olvido, sino todo lo contrario— que sólo el dolor intenso puede proporcionar, y que las herramientas del cine son capaces de poner en relieve sin aparatosidad, abriendo tal vez un sendero entre la verdad y la acción transformadora.

Construcción de un concepto: prioridad de lo colectivo sobre lo individual. (El tiro número 41)



Triunfo de la idea. *El 41*
(Grigori Chujrai, Rusia, 1956).

Un olvidado filme soviético de 1956, realizado por Grigori Chukhrai llamado *El 41*, alude a los 40 enemigos blancos abatidos por la mejor tiradora de una unidad del Ejército Rojo, Mariutka, oficial militante durante los primeros años de la Revolución rusa. Durante un duro viaje por los desiertos del Asia central, toman prisionero a Otrok, un apuesto teniente del ejército blanco, y Mariutka queda encargada de vigilarlo. En el momento de capturarlo, en realidad Mariutka le ha disparado antes de que él se rindiera, pero falla el tiro del que habría sido su número 41, lo que ella lamenta con rabia, sin saber lo importante que ese hombre será después para ella. Cuando Mariutka se separa de su jefe, éste le dice: «Si se encuentran con blancos, no lo entregues vivo», a

lo que ella asiente con decisión. Pero el navío en que el prisionero es conducido naufraga y, en el mejor estilo novelístico, sólo sobreviven la joven roja y el oficial blanco, que consiguen llegar a una isla paradisíaca en la cual ella se enamora perdidamente por él (por sus ojos azules como el mar), especialmente después de haberlo cuidado durante una fiebre alta. Sin embargo, constantemente, aun después de haberse amado, las diferencias políticas surgen permanentemente entre este joven aristócrata culto y la ruda pero politizada Mariutka. Permanentemente pasan del desacuerdo ideológico a la pasión carnal, mediada por la necesidad que uno tiene del otro en ese medio precario, en donde todos sus planes son provisorios y utópicos.

La construcción del concepto «prioridad de lo colectivo sobre lo individual» ocurre al final, cuando ambos están en la playa, mirando hacia el mar. «No aguanto más —dice ella— si los pescadores no llegan rápido, me mato». Después de algunas discusiones políticas están en un momento de alegría y conciliación, pensando en lo que harán en el futuro, cuando de repente él avista algo a lo lejos. La cámara muestra una vela muy distante. Ambos se levantan y comienzan a gritar con mucha alegría, y se abrazan y bailan, considerándose salvados. «Pero, ¿y si se dirigen a otra isla?», pregunta ella; «¡Ve a agarrar el rifle y dispara para llamar la atención!». Él corre a la cabaña, mientras ella queda en la playa, coge el fusil, corre nuevamente hacia la playa y dispara varios tiros al aire, mientras grita y salta para llamar la atención. La vela está más próxima ahora. La cámara enfoca a Mariutka tratando de avistar a lo lejos y exclamando: «No parecen pescadores». En primer plano, ahora aparece el navío con un oficial blanco al comando y otras tres personas. Ella retrocede abriendo los brazos, como impidiendo a Otrók ir hacia el mar, pero él se adelanta, deja el arma en la playa y sale corriendo en dirección al navío, gritando: «¡Son los nuestros!» Se enfoca al teniente corriendo raudamente por el agua. Ella coge el fusil y le grita que se detenga. Él continúa corriendo por el agua. Ella en primer plano diciendo: «¡Cadete miserable!», y apunta el arma hacia el fugitivo. Se muestra por última vez al oficial corriendo y se escucha un tiro; Otrók alcanza a volverse estupefacto en dirección a ella, y musita «¡Mariutka!» con enorme sorpresa, y cae muerto al agua. Ella deja el fusil y grita su nombre, corriendo en dirección al cuerpo que flota en el mar; se arrodilla y toma el cuerpo de él en

brazos, lo sacude, como si quisiera reanimarlo; abrazado a él, sólo consigue decir: «¡Qué azules son tus ojos!». La cámara apunta hacia el mar azul embravecido.

El número 41 es emblemático: Otrók pudo ser el 41 en el primer disparo de Mariutka en el desierto, pero falló; el ardiente amor de la mejor tiradora por el teniente blanco parece alejar totalmente la posibilidad de que Otrók sea el número 41; pero finalmente los ideales revolucionarios hablan más alto, y el disparo 41 se consuma, a pesar de la experiencia singular del amor. Al avistar la vela a lo lejos, ellos creían aún en la posibilidad de un futuro en común, puesto que la experiencia individual intensa les hizo olvidar que eran una oficial roja y su prisionero. Cuando Otrók ve que se trata de sus colegas, grita «¡Son los nuestros!», como incluyendo absurdamente a Mariutka en su júbilo. Pero el disparo final construye el concepto de prioridad de lo colectivo, y retrospectivamente vemos, con amargura, que la relación de ambos nunca fue de amor, sino, desde siempre, de insuperable conflicto. El disparo final no hace más que consolidar una relación que ya había mostrado su trágica inviabilidad.

Más películas entre el análisis y el panfleto

Directores como Costa-Gavras y Oliver Stone dieron una tónica política a todo el cine que hicieron. Ése es también el caso del italiano Gillo Pontecorvo, autor de *Kapo* (1959), *La batalla de Argel* (1965) y *¡Queimada!* (1969). En este último filme, sir Walker (Marlon Brando) es enviado por Inglaterra para montar una revolución negra contra los portugueses, en verdad con el objetivo último de tomar el poder de la isla azucarera en beneficio de Inglaterra. Estos planes hacen que el propio Walker sea enviado años más tarde para sofocar la rebelión a la que él mismo dio inicio, porque el líder negro José Dolores (el actor afrocolombiano Evaristo Márquez) se concientizó de su papel de títere de los ingleses y asume realmente el liderazgo negro contra todos los invasores, ingleses y portugueses. Walker es un aventurero, pero también una personalidad lúcida, que ve claramente el significado de la parábola que él mismo ha protagonizado (armar y desarmar una misma rebelión). «¿No

es una obra maestra?», pregunta a su colega; y éste afirma: «Y usted es el ejecutor»; a lo que Walker responde lúcidamente: «No, sólo el instrumento». Uno de los mejores filmes políticos de todos los tiempos, aunque su montaje, su colorido enrojecido, la música maravillosa de Ennio Morricone y la portentosa interpretación de Brando hacen correr el riesgo de despolitizar al espectador al estetizar en demasía lo que está siendo denunciado.

Algo semejante ocurre con *La misión* (1986), de Roland Joffé, que cuenta los conflictos entre las monarquías española y portuguesa y el poder de la Iglesia, en ese momento en manos de la poderosa orden jesuita, la Compañía de Jesús, que llegó a tener significativo poder no sólo religioso y espiritual, sino también económico. En el filme, el valiente jesuita Gabriel (Jeremy Irons) encabeza la labor evangelizadora entre los indios guaraníes cerca de Iguazú, y acaba creando las famosas «reducciones», en donde los indios eran convertidos (o, por lo menos, los jesuitas lo pretendían), trabajaban la tierra, cantaban, leían y eran así protegidos de los peligrosos tratantes de esclavos y cazadores de indios fugitivos, entre ellos el siniestro Rodrigo Mendoza (Robert De Niro), que al matar a su hermano en una lucha, sufre una transformación espiritual profunda y se une al padre Gabriel en su tarea evangelizadora.

El resto es historia: el apogeo de la economía jesuita incomoda profundamente a las monarquías europeas, que después de muchas tensiones envían a un nuncio (en el filme, el cardenal Altamirano) con la misión de acabar con las reducciones jesuitas. En vano, Gabriel y sus colegas le muestran al nuncio las maravillas conseguidas entre los indios; a pesar de quedar perplejo y personalmente convencido, no consigue soportar las presiones políticas y poco después los jesuitas serán expulsados de todas sus posesiones americanas. El final de la película muestra la matanza despiadada de indios y religiosos a manos de las tropas aliadas española y portuguesa. A pesar de la estetización de la política, gracias una vez más al genio musical Ennio Morricone, el filme construye, en imágenes de impacto, uno de los momentos fundantes de la historia moderna, por enfocar no tanto un problema político específico, sino aquellos acontecimientos —en especial el exterminio de las culturas indígenas americanas y la expulsión de los que, dentro de sus limitaciones, aún representaban algún apoyo de las mismas— que posibilitaron

la construcción del mundo moderno tal como lo conocemos, regado —hasta hoy— con mucha sangre humana.

El director y escritor alemán Alexander Kluge filmó en 2008, *Noticias de la Antigüedad Ideológica: Marx, Eisenstein, El Capital*, de nueve horas y media de duración, retomando el famoso proyecto de Eisenstein (considerado como delirante en la época, y aún hoy) de filmar *El Capital* de Marx a partir de la estructura literaria del *Ulises* de James Joyce. La idea era rodar la vida de dos personas, un hombre y una mujer, a lo largo de un día, con subtextos transversales aludiendo a la historia de la humanidad, mostrando en él todos los problemas de la economía clásica y sugiriendo soluciones. El filme de Kluge está compuesto por entrevistas (Peter Sloterdijk, Oskar Negt, Jean-Luc Godard, entre otros), documentales y pequeñas ficciones en torno de ese proyecto, y acaba por proporcionar numerosos elementos visuales para conjeturar lo que podría haber sido el resultado final de lo que Eisenstein tenía en la cabeza. Pero Kluge no utiliza imágenes definidas, sino abiertas, con muchas leyendas (frases de los diarios de Eisenstein) e imágenes fragmentadas, para no robar al espectador su propia capacidad de composición. Particularmente brillante es el estudio en imágenes de las complejas relaciones entre las cosas y los humanos, la mercadería y sus hacedores y consumidores, uno de los temas más insistentes de Marx. Los mejores trechos sobre esto son *Línea de montaje todavía con muchos vivos*, *El lamento de la mercadería no comprada*, y el cortometraje *El hombre en la cosa*, de Tom Tykwer (el director de *Corre, Lola, corre* [1998] y *El Perfume* [2006]). Un poderoso experimento visual tejido con ideas de Marx.

En el contexto latinoamericano, el cine político ocupa un lugar central dentro de una filosofía de la liberación de los oprimidos. Algunos filmes en esta línea son *La hora de los hornos* (Argentina, 1968), de Pino Solanas y Octavio Getino, *Memorias del subdesarrollo* (Cuba, 1968), de Tomás Gutiérrez Alea y *Actas de Marusia*, (México, 1975), de Miguel Littin. Las críticas de estas obras van dirigidas, no a la producción de víctimas internas al sistema hegemónico —críticas que ya son realizadas por los propios países dominantes— sino que se configuran como críticas externas, desde afuera del sistema, contra una falsa totalidad que formalmente parece abarcar a todos los humanos, pero que, materialmente,

mantiene una enorme masa de sometidos como condición de posibilidad del propio sistema como tal. Estas víctimas externas al sistema no son ni siquiera visualizadas por los mecanismos críticos intra-sistémicos, porque constituyen precisamente la condición de su funcionamiento eficaz; pero precisamente la mera existencia de víctimas ya muestra que el sistema es fundacionalmente imperfecto e injusto, a pesar de que, dentro de él, sean formuladas y aplicadas sofisticadas teorías de la justicia.

Las éticas europeas se han ocupado del problema de definir las condiciones de una «vida buena», en el sentido de regida por el deber (éticas deontológicas a partir de Kant), por las buenas consecuencias para el mayor número (éticas utilitaristas a partir de Stuart Mill) y por la formación virtuosa del carácter (éticas de virtudes de inspiración aristotélica); pero en ningún momento estas éticas se preguntan cuáles con las condiciones asimétricas e injustas de posibilidad de una «vida buena», honesta, virtuosa y consensual. Filmes políticos latinoamericanos ayudan a visualizar de qué forma los dominadores han tratado de justificar su poder en función de categorías morales. En ellos se muestra cómo los insurgentes contra la injusticia fundacional del orden hegemónico son vistos como inmorales, e incluso como delincuentes, pero cuando el orden establecido se ha visto conmocionado, lo cual conduce a un cambio radical, lo que era inmoral e ilegal establece, poco a poco, las bases para una nueva moralidad (tal como ocurrió, por ejemplo, con el sistema esclavista). Aún está por hacerse una comparación filosófica más demorada entre las imágenes de filmes políticos europeos, aún ligados a las éticas tradicionales, y las de filmes latinoamericanos, con sus diferentes maneras de entender lo que sea una «crítica» radical de la sociedad.

Ejercicio 11

Nietzsche, el imperdonable Eastwood y los asesinos natos

(Heroísmo y violencia)

La moral con miedo de la vida

Nietzsche es nuestro quinto filósofo alemán, aunque él declaró en un escrito que él se consideraba «el primer pensador auténticamente anti-alemán». Nacido en Röcken, en la región de Turingia, en 1844, fue primogénito del pastor protestante Karl Ludwig Nietzsche. Sus dos abuelos también fueron párrocos. Esta ascendencia religiosa del mayor pensador anti-religioso de la historia de la filosofía europea —que se consideró a sí mismo como el Anticristo— no deja de ser irónica y, al mismo tiempo, reveladora. El joven Friedrich hizo sus estudios primarios y secundarios en Naumburg. Ya en el año 1856, cuando tenía 12 años, comenzó a sufrir las primeras molestias físicas, sobre todo fuertes dolores de cabeza y de ojos. En 1859 comienza a recibir una sólida formación humanística en la escuela de Pforta, donde demostró tempranamente un gran interés por la música y llegó a componer algunas piezas.

En 1864 marchó a estudiar teología y filología clásica en Bonn. En 1865 renunció, contra la voluntad de su madre, a continuar su formación

religiosa como párroco, al tiempo que descubría, con gran fascinación, la filosofía de Schopenhauer, de la que se hizo cultor, y a la que dedicó incluso una de las más bellas de sus *Consideraciones intempestivas*, llamada «Schopenhauer como educador». En 1868 conoció personalmente al gran músico Richard Wagner, por quien quedó igualmente fascinado, como ante una especie de religión, pues las pasiones de Nietzsche —tanto las positivas como las negativas— eran de una intensidad inigualable. En verdad, vinculaba la filosofía de la voluntad de vivir de Schopenhauer y la música supra-humana y noble de Richard Wagner con temas de su propia filosofía, que estaba gestándose en aquellos tiempos.

En 1869, la Universidad de Basilea le nombró catedrático de filología clásica, a pesar de que Nietzsche aún no era doctor. Pocos meses después le otorgaron el título de doctor, sin examen ni tesis, en la Universidad de Leipzig, en mérito a sus trabajos publicados en la revista *Rheinisches Museum*, de su maestro Ritschl. En ese mismo año, Nietzsche renuncia a su ciudadanía alemana por la suiza. En 1870 pide permiso a la Universidad para ir a la guerra franco-prusiana, en la que participa como enfermero, pero él mismo se enferma gravemente y debe volver a Basilea. A partir de 1871 comienza a trabajar en la que sería una de sus obras fundamentales, *El nacimiento de la tragedia*, obra filológico-filosófica que se publica al año siguiente, con muy mala acogida por parte de los filólogos profesionales. Estos son años de profundo interés por Wagner, en los que asiste a la inauguración del teatro wagneriano en Bayreuth. También son años de trabajo intelectual intenso, pero al mismo tiempo, aumenta la frecuencia de sus crisis de salud. En 1876 Nietzsche ofrece matrimonio a Mathilde Trampedach, a quien había conocido una semana antes, pero es rechazado.

En 1878 rompe definitivamente sus relaciones con Wagner, después de profundas decepciones con los festivales de música de Bayreuth. En 1879 fue obligado a jubilarse prematuramente (a los 35 años) por enfermedad. La Universidad le asigna una pensión. Es curioso que todas las grandes obras de Nietzsche son producidas en el período posterior a su jubilación prematura, y son realizadas en medio de las más terribles crisis de salud (para quien diga que no es posible producir buena filosofía si no se poseen «las condiciones adecuadas»). Se dedica a viajar intensamente por el Mediterráneo, mientras que sus

libros —incluidas las diversas partes de *Así habló Zaratustra*— van siendo publicados.

En 1882 conoce a Lou Andrea Salomé, una mujer inteligente y liberal que estuvo vinculada con grandes hombres de su tiempo (Nietzsche, Freud y el poeta Rilke). Nietzsche y el psicólogo Paul Rée se enamoraron al mismo tiempo de Lou y planearon vivir juntos los tres, intentando una experiencia inédita de amor y colaboración intelectual. Se dice que Nietzsche le propuso casamiento a Lou en varias oportunidades, pero que siempre fue rechazado. En todo caso, Lou y Rée acabaron partiendo juntos y dejando a Nietzsche solo. Por lo demás, la soledad fue la gran compañera de Nietzsche durante toda su vida, pero sobre todo en esta época. «No más entre los vivos que entre los muertos no he tenido a nadie a quien me sintiese unido» escribió una vez. Y el Zaratustra fue una especie de poema de la soledad de un pensador demasiado esclarecido. Los años de 1886 a 1888 fueron extraordinariamente prolíficos y en ellos se gestaron casi todas las obras maestras de Nietzsche, como si hubiera adivinado el gran colapso que se aproximaba en su vida.

En 1889 tuvo una grave crisis en Turín, a partir de la cual comienza a escribir a sus amigos una serie de cartas de tono demencial, en las cuales se auto-titula «El Crucificado», y se asigna una extraordinaria misión histórica (parte de este tono está presente en su obra autobiográfica tardía *Ecce Homo*). Nunca más se recuperaría de esa dolencia. Estuvo internado en varias instituciones de enfermedades nerviosas, aquejado de una parálisis progresiva. Sin embargo, Nietzsche permaneció vivo durante más de una década durante la cual sus obras fueron publicadas o reeditadas, sobre todo por obra de su hermana Elisabeth; publicaciones que fueron muy discutidas por especialistas por ser presuntamente apócrifas, lo que motivó una serie de investigaciones bibliográficas después de la muerte de Nietzsche, ocurrida en 1900.

Si el cine invita a incluir a la emocionalidad dentro del concepto, haciéndolo interactuar con el elemento lógico, Nietzsche es el filósofo —aun hoy difícilmente asimilable— que tendió un velo de radical sospecha sobre los milenariamente pregonados derechos de la Razón, la Verdad y la Moral como los objetivos fundamentales del filosofar. El elemento «pático» desempeña en los textos y las ideas de Nietzsche un papel tan fundamental como en el cine, y su impacto tal vez sea mayor

dentro de la tradición fuertemente intelectualista de la filosofía europea hasta el siglo XIX, de manera que el lenguaje logopático de las imágenes no podrá cuestionar a este filósofo de la misma manera en que lo hizo con Platón, Aristóteles, Santo Tomás, Descartes o Kant, o ni siquiera superarlo a través de una lectura tendenciosa, como en el caso de Hegel y Schopenhauer. El carácter marcadamente artístico del pensamiento y del estilo expositivo nietzscheano lo transforman en un filósofo fatalmente «cinematográfico», de manera que no puede esperarse un conflicto frontal entre Nietzsche y el lenguaje del cine. (El Zarathustra puede considerarse como una especie de filme filosófico, y alguien podría transformarlo en película de igual modo que Richard Strauss lo transformó en poema sinfónico).

Al contrario, Nietzsche consideraría aún a la propia noción de «razón logopática» como un producto todavía marcado por el intelectualismo nihilista y antivital que combate, o como residuo de un anhelo de reducir el mundo a esquemas comprensivos, aun cuando lo hagan, esta vez, a través de «imágenes conceptuales». Según Nietzsche, al mundo sólo se puede aludir a través de signos indirectos y metáforas. El encuentro entre lenguaje y mundo es esencialmente conturbado, y los valores humanos condenados a lo alusivo. Todo lenguaje es retórico. A lo sumo, será posible llevar a cabo un estudio genealógico del deseo filosófico humano de «objetividad», para saber por qué el humano no se conforma simplemente con vivir el mundo y padecerlo, sino que reivindica una curiosa prioridad cognitiva sobre él. El interés por saber sería visto como una pasión, como un particular movimiento de la vida. Tal estudio genealógico sería necesario para saber, igualmente, qué es lo que el ser humano es capaz de hacer con la verdad una vez descubierta.

Esto tiene consecuencias perturbadoras para la moralidad tradicional, que vincula conocimiento y bien con felicidad. Y ésta es precisamente una de las dificultades de una perspectiva que, como la de Nietzsche, desafía todas estas conexiones habituales.

Nadie tendrá fácilmente por verdadera una doctrina tan sólo porque ésta haga felices o virtuosos a los hombres. [...] La felicidad y la virtud no son argumentos. Pero a la gente, también a los espíritus reflexivos, le gusta olvidar que el hecho de que algo haga infelices y malvados a los hombres no es tam-

poco un argumento en contra. Algo podría ser verdadero, aunque resultase perjudicial y peligroso en grado sumo; más aún, podría incluso ocurrir que el que nosotros perezcamos a causa de nuestro conocimiento total formase parte de la constitución básica de la existencia, de tal modo que la fortaleza de un espíritu se mediría justamente por la cantidad de «verdad» que soportase [...]. Pero no cabe duda de que, para descubrir ciertas partes de la verdad, los malvados y los infelices están mejor dotados y tienen mayor probabilidad de obtener éxito; por no hablar de los malvados que son felices, especies que los moralistas pasan por alto. (Friedrich Nietzsche, *Más allá del Bien y del Mal*, Sección 11, aforismo. 39).

Las morales de los buenos sentimientos e intenciones, incluidas las morales socialistas estilo Marx, son vistas por Nietzsche como un producto nocivo de ese racionalismo moralista y cognitivista. Los grandes ideales morales no son, para Nietzsche, sino figuras poderosas de una «Voluntad de Poder», tendencia ciega que poseen los organismos para expandirse en detrimento de fuerzas contrarias, necesidad de dominar, de ocupar, de someter, ni siquiera en busca del supuesto «placer» que podría reportar, ni siquiera procurando la «sobrevivencia» a cualquier precio (como sugiere el darwinismo), sino por la pura fuerza expansiva misma. No hay aquí ningún «instinto de conservación» ni ningún objetivo hedonista, sino tan sólo un organismo ávido, tratando de ser y de ser más en detrimento de otros organismos que son vencidos y superados.

Dentro de esta concepción, lógica y moral son epifenómenos de esta fuerza vital fundamental, que debe ser estudiada por una nueva psicología profunda, libre de las ingenuidades habituales de las psicologías condescendientes. Librarse de los prejuicios morales basados en una psicología lineal ha sido la misión de este filósofo singular y —hasta hoy— solitario e incomprendido, a pesar de los muchos estudios que se le dedican, o tal vez precisamente, olvidado en medio de ellos, al menos en su motivación hipercrítica fundamental.

La psicología ha estado pendiente hasta ahora de prejuicios y temores morales: no ha osado descender a la profundidad. Concebirla como morfología y como teoría de la evolución de la voluntad de poder, tal como yo la concibo, es algo que nadie ha rozado siquiera en sus pensamientos: en la medida, en efecto, en que está permitido reconocer en lo que hasta ahora se ha escrito un

síntoma de lo que hasta hoy se ha silenciado. La fuerza de los prejuicios morales ha penetrado a fondo en el mundo más espiritual, en el mundo aparentemente más frío y más libre de presupuestos, y como ya se entiende, ha producido efectos nocivos, paralizantes, ofuscadore, distorsivos. (Ibídem, Sección 1, aforismo 23).

A la luz del error fundamental del punto de vista moral sobre el mundo, se produce, según Nietzsche, una auténtica inversión de los valores: todo lo que es vital, exuberante, rico y creador es combatido como peligroso e incontrolable, en tanto que lo manso, mediocre, inofensivo (todo lo «bueno», lo «bien intencionado») es elogiado y promovido a las más altas esferas del valor. El igualitarismo democrático, cristiano y socialista impera por doquier, y los espíritus superiores y creativos corren peligro de extinción, sistemáticamente derrotados por la moral de los débiles, que siempre consiguen predominar a través de sus prácticas subrepticias, vengativas y resentidas. Estos espíritus bajos tienen el enorme poder de su número, ya que invaden literalmente el mundo y lo dominan a través de la tiranía democrática y la filosofía ascética. Escribe Nietzsche:

Ciertos instintos fuertes y peligrosos, como el placer de acometer empresas, la audacia loca, el ansia de venganza, la astucia, la rapacidad, la sed de poder, que hasta ahora tenían que ser no sólo honrados [...] sino desarrollados y cultivados en un sentido de utilidad colectiva [...] son sentidos a partir de ahora, con reduplicada fuerza, como peligrosos [...] y paso a paso son tachados de inmorales y abandonados a la difamación. Los instintos e inclinaciones antitéticos de ellos alcanzan ahora honores morales; el instinto de rebaño saca paso a paso su consecuencia. El grado mayor o menor de peligro que para la comunidad o para la igualdad hay en una opinión, en un estado de ánimo y un afecto, en una voluntad, en un don, eso es lo que ahora constituye la perspectiva moral: también aquí el miedo vuelve a ser el padre de la moral [...]. La espiritualidad elevada e independiente, la voluntad de estar solo, la gran razón son ya sentidas como peligro; todo lo que eleva al individuo por encima del rebaño e infunde temor al prójimo es calificado, a partir de este momento, de malvado; los sentimientos equitativos, modestos, sumisos, igualitaristas, la mediocridad de los apetitos alcanzan ahora nombres y honores morales. (Ibídem, Sección V, aforismo 201).

Pero la vida es esencialmente violenta y no se puede acabar con esa violencia (por ejemplo, a través de una diferente organización del trabajo y de la vida social, como quería Marx), pues los hombres son naturalmente explotadores de otros hombres y otros seres, y querer eliminar eso sería como amputar un miembro o retirar una parte del cerebro. Los hombres fuertes y creadores son obligados, en las sociedades modernas, a transformarse en delincuentes, en la sombra de lo que podrían ser dentro de una sociedad de hombres fuertes, embriagados de vitalidad.

Aquí resulta necesario pensar a fondo y con radicalidad y defenderse contra toda debilidad sentimental: la vida misma es esencialmente apropiación, ofensa, avasallamiento de lo que es extraño y más débil, opresión, dureza, imposición de formas propias, anexión, y al menos, en el caso más suave, explotación —¿mas para qué emplear siempre esas palabras precisamente a las cuales se les ha impreso desde antiguo una intención calumniosa?—. [...] Hoy se fantasea en todas partes, incluso bajo los disfraces científicos, con estados venideros de la sociedad en los cuales «el carácter explotador» desaparecerá —a mis oídos esto suena como si alguien prometiese inventar una vida que se abstuviese de todas las funciones orgánicas. La «explotación» no forma parte de una sociedad corrompida o imperfecta y primitiva: forma parte de la esencia de lo vivo como función orgánica fundamental, es una consecuencia de la auténtica voluntad de poder, la cual es cabalmente la voluntad propia de la vida. (Ibídem, Sección IX, aforismo 259).

Estos hombres fuertes suelen ser, en nuestras sociedades, delincuentes, transgresores de todo tipo, tratados como anomalías, como enfermos que deben ser extirpados al modo de virus, como cuerpos nocivos:

El tipo del criminal es el tipo del hombre fuerte situado en unas condiciones desfavorables, un hombre fuerte al que se transforma en enfermo. Lo que le falta es la selva virgen, una naturaleza y una forma de existir más libres y peligrosas, en las que sea legal todo lo que en el instinto del hombre fuerte es arma de ataque y de defensa. Sus virtudes han sido proscritas por la sociedad: sus instintos más enérgicos, que le son innatos, se mezclan pronto con los afectos depresivos, con la sospecha, el miedo, el deshonor. Pero ésta es casi la receta de la degeneración fisiológica. Quien tiene que hacer a escondidas, con una tensión, una previsión, una astucia prolongadas, lo que él mejor puede

hacer, lo que más le gustaría hacer, ése se vuelve anémico; y como la única cosecha que obtiene de sus instintos es siempre peligro, persecución, calamidades, también su sentimiento se vuelve contra sus instintos: los siente como una fatalidad. Es en nuestra sociedad, en nuestra domesticada, mediocre, castrada sociedad donde un hombre venido de la naturaleza, llegado de las montañas o de las aventuras del mar, degenera necesariamente en criminal. (Friedrich Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos*, «Incursiones de un intempestivo», aforismo 45).

Obras

El nacimiento de la tragedia o Helenismo y Pesimismo (1872) – *Consideraciones intempestivas* (1873/1874/1876) – *Humano, demasiado humano. Un libro para espíritus libres* (1878) – *El viajero y su sombra* (1880) – *Aurora. Pensamientos sobre los prejuicios morales* (1881) – *La gaya ciencia* (1882) – *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie* (1883/1884) – *Más allá del bien y del mal. Preludio de una filosofía del futuro* (1886) – *Para una genealogía de la moral. Un estudio polémico* (1887) – *El caso Wagner. Un problema para amantes de la música* (1888) – *Crepúsculo de los ídolos, o Cómo se filosofa con el martillo* (1888) – *El anticristo* (1888, publicado en 1895) – *Ecce Homo* (1888, publicado en 1908).

Buenas y malas violencias

Los siete magníficos (The magnificent seven – *Siete hombres y un destino*, EE. UU., 1960), de John Sturges: conflicto entre heroísmo y moralidad – *Sin perdón* (Unforgiven – *Los imperdonables*, EE. UU., 1992), de Clint Eastwood: Violencia de Estado – *Asesinos natos*, de Oliver Stone (*Natural Born Killers* – *Asesinos por naturaleza*, EE. UU., 1994) – Violencia como forma de ser.

No es sin ironía que se comienza aquí el abordaje del tema de la violencia y la moralidad enfocando (o, podemos decir, apuntando) filmes nortea-

americanos de *cowboys*, que presentan la violencia en estado de gracia y sin remilgos, tal vez por ser películas habitualmente dirigidas a las clases más populares, que suelen tener con la violencia una relación más desinhibida y natural que las clases más cultivadas. Sobre todo los considerados «clásicos» del género (películas de John Ford, Fred Zinemann, George Stevens y John Sturges, entre otros), al mismo tiempo que presentan la violencia, sugieren su problematización moral (o moralista). Veremos algunos de estos casos. (Algunos realizadores de westerns cayeron menos en esa trampa moral: Robert Aldrich (en *Veracruz* [1954], especialmente), Sergio Leone (*Hasta que llegó su hora* [1968]) y, sobre todo, Sam Peckinpah (*Grupo salvaje* [1969]), cuyos filmes se caracterizaron por un bien intencionado inmoralismo).

Esta actitud híbrida, la de abrir casi con júbilo la dimensión de la violencia pero querer, al mismo tiempo, enjuiciarla, no deja de producir un efecto perturbador, casi desagradable, en el espectador inocentemente despojado, ya de antemano, de cualquier prevención moral, listo para entregarse a una saludable orgía de violencia. El cuestionamiento moral de la violencia es aceptable en otros tipos de película, precisamente no violentas, o explícitamente anti-violentas, pero es curioso encontrar ese cuestionamiento en obras en las cuales la violencia es su propio centro irradiador. ¿Pistoleros con conciencia de culpa?

Un buen ejemplo de este «moralismo country» es el clásico de John Sturges *Los siete magníficos*, donde siete pistoleros son contratados por los habitantes de una pequeña aldea mexicana, perdida en medio de las montañas, constantemente saqueada por el bandido Calvera (Eli Wallach). Los siete hombres son mostrados en sus vidas nómades y vagabundas: en general no trabajan, o lo hacen muy espaciadamente; lo único que saben hacer competentemente es disparar sus armas; son valerosos y temerarios, seguros de sí, viajan constantemente sin rumbo fijo, no constituyen familia ni se vinculan con ninguna persona o lugar de manera permanente; éstas son las características clásicas del héroe de este tipo de filmes, tal vez tipificado inmortalmente por Shane, el personaje del filme homónimo de George Stevens.

Ahora bien, precisamente estas características fuertemente nietzscheanas de estos hombres bravos vinculadas con un heroísmo guerrero, tienen como consecuencia la realización de valores que Nietzsche admi-

raría y elogiaría: los siete pistoleros aceptan el trabajo por una paga ridícula (20 dólares que, como dice uno de ellos, «no da ni para pagar las balas»), simplemente porque se quedan admirados por la actitud valiente y decidida de los campesinos, hartos de ser humillados por Calvera, y también porque aman el peligro y la oportunidad de ponerse a sí mismos a prueba. Así, no hacen aquello por dinero ni gloria: se trata de un trabajo sin prestigio, en un pequeño poblado hundido en el desierto y del que nadie se preocupa si es saqueado por bandidos. Se trata exactamente de la generosidad elogiada por Nietzsche, que no nace de una «ley moral» que obliga, sino de la exuberancia vital del héroe, que «tiene mucho para dar a otros», simplemente porque le sobra, porque no conseguiría vivir él solo tanta vida.

Estos valores son puestos claramente de manifiesto en el apogeo dramático del filme, cuando Calvera consigue expulsar a los siete pistoleros de la villa, pero comete un grave error vital de naturaleza nietzscheana: cree que esos siete pistoleros son como él, ambiciosos y depredadores, y que nunca van a querer regresar a un lugar como ése. Pero en la película, así como en la filosofía de Nietzsche, se hace una diferencia muy grande entre la violencia mezquina y gratuita (Calvera, que saquea villas para alimentar a sus hombres, para darles seguridad de una manera cobarde y fácil, atacando a hombres desarmados, etc.) y la violencia del héroe (la de los siete magníficos, que se ofrece toda a cambio de nada, dispuesta a morir por 20 dólares en nombre de una pasión vital que, paradójicamente, puede llevarlos a la muerte). Así, contra lo esperado por Calvera, los siete magníficos vuelven a la villa (cuando podrían haber partido tranquilamente sin mirar hacia atrás, favorecidos por la sórdida «moralidad» de Calvera) y aniquilan a toda la pandilla, cuyo jefe muere sin entender la ética nietzscheana de la violencia («¡Usted volvió! A un lugar como éste. Un hombre como usted. ¿Por qué?», exclama Calvera agonizante, delante de Chris (Yul Brynner), el jefe de los siete, cuatro de los cuales mueren en ese regreso suicida).

Pero esta hermosa concepción de la vida es estropeada por la autoconciencia moralista de la película, especie de irrupción de los valores morales tradicionales en el propio corazón del heroísmo, como si los siete pistoleros fueran nietzscheanos con conciencia de culpa cristiana. Después del primer ataque de Calvera, en una conversación entre ellos,

los pistoleros lamentan no tener raíces en ningún lugar, ni familia, ni hijos, como si la vida nómada y heroica que llevan no tuviera ningún sentido. Cuando los tres niños mexicanos hablan con Bernardo (Charles Bronson) y se refieren a sus padres labradores como cobardes, él les da unas palmadas y les dice que los verdaderos héroes son en realidad los labradores, sus padres, que tienen el coraje de formar una familia y cultivar la tierra, mientras que no hay ningún heroísmo en saber manejar armas.

Pero al final del filme explota abiertamente esta curiosa ideología autocriminadora: de alguna manera, el joven Chico (Horstz Bucholtz) había sido, a lo largo de la historia, el único que se disponía a defender abiertamente el heroísmo de las armas y en la primera conversación mencionada se rebela al oír a Chris hablando de su vida de hombre de armas con desprecio. Después de que han sido expulsados por Calvera, Chris le dice al joven que él habla mal de los labradores porque, en verdad, él mismo, el joven, es uno de ellos. Y, de hecho, cuando han aniquilado a los bandidos, Chico abandonará las armas y se quedará a vivir en el poblado, junto a una india mexicana. Sentados en sus caballos, listos para partir de nuevo como lo hacen siempre los héroes nietzscheanos, Chris y Vin (Steve McQueen), los únicos supervivientes de la batalla además del joven, viendo la escena comentan: «Fueron los labradores quienes ganaron. Nosotros perdimos. Nosotros siempre perdemos». Y parten sin rumbo, como el viento con el que han sido comparados minutos antes por el patriarca de la aldea.

Los siete pistoleros, según el viejo, no recibirán la gratitud de los labradores porque éstos solamente se acuerdan de lo que viene en épocas ciertas (época de siembra, de cosecha, de lluvia, etc.), y la llegada de los pistoleros ha sido extemporánea, «fuera de época». Les dice que ellos, los siete magníficos, habrán sido para los labradores tan sólo como el viento que les ayuda a ahuyentar las nubes de lluvia cuando éstas son dañinas para los plantíos; de esa misma manera, los pistoleros aparecieron para ahuyentar a los bandidos, como si fueran una fuerza de la naturaleza; pero después de eso, todos volverán a lo que realmente importa: el trabajo, la construcción de una casa, la formación de una familia. Los propios pistoleros que sobreviven se admiten a sí mismos como perdedores delante de estos valores tradicionales.

Sin embargo, la fuerza vital del filme, el heroísmo intrínseco de sus imágenes, parece hablar en otra dirección muy distinta, mucho más nietzscheana, que esta inesperada moralina destilada por pistoleros arrepentidos. Sin aquel viento arrollador, la vida tranquila del campesino no habría tenido condiciones de continuar; fueron las armas, y no la manse-dumbre campesina, las que expulsaron a los bandidos. Si la moral mansa fuera generalizada, ella no podría instaurarse, sería arrasada por naturalezas inferiores como la de Calvera. Si la violencia, como señala Nietzsche, define a la propia voluntad de poder, las armas no serán tan sólo como el viento pasajero, sino aquella fuerza de la naturaleza que hace que las cosas cambien. La situación desesperada de los campesinos no podía ser mejorada a no ser a través de una lucha transformadora.

Tal vez el cine de violencias es aquí cuestionado en lugar de cuestionar, y por un pensador que confiere al elemento «pático» un lugar más destacado y expresivo. A pesar de su admisión de los afectos cognitivos a través de la imagen, el cine violento puede aún ser moralista. Pero, para emparejar las cosas y tratar de hacer las paces con Nietzsche, en el filme de Clint Eastwood *Sin perdón*, especie de renacimiento de un género que parecía acabado, se desarrolla la idea contraria a la de la obra de Sturges. Aquí el protagonista, Will Munny, es un viejo guerrero jubilado, antiguamente un terrible pistolero, asesino de mujeres, niños y sheriffs, portador de un largo currículum de fechorías, asesinatos y robos temerarios, pero que, en cierto momento, abandonó las armas (y la bebida que le daba el valor para usarlas) cuando se casó con Claudia, la mujer amada fallecida pocos años atrás. Ella muere dejándole literalmente sin vida, ni la vida de pistolero borracho y pendenciero de la que le apartó, ni la vida de hogar y de familia, destrozada por su muerte prematura. Ahora Will Munny vive en una pequeña hacienda en compañía de sus hijos aún pequeños; los cerdos que cría están enfermos y su economía no es próspera; está viejo y cansado, medio miope, habiendo perdido, aparentemente, todas sus antiguas cualidades de pistolero: no dispara más sus armas, ha perdido la puntería y ni siquiera sabe montar. Una figura fantasma, en desuso, fuera de estación.

En ese momento de crisis, aparece en la hacienda Schofield Kidd (Jaimz Woolvett), un jovencito aguerrido que precisa de un colaborador para matar a dos hombres, uno de los cuales desfiguró el rostro de Deli-

lah, una prostituta de la pequeña población de Big Whisky, y ganar el dinero que las mujeres del burdel están ofreciendo a quien consiga capturar a los culpables. Primero, Munny rechaza la oferta (alega que está cansado, y que «ya no es más el de antes», que su mujer lo cambió), pero después se arrepiente y corre detrás de Kidd, aceptando ocuparse, «por última vez», de un «trabajo sucio», pero diciendo repetidamente que eso no significa que esté volviendo a su vida anterior, que él realmente ha cambiado, que tan sólo hará aquello rápidamente — «en un par de semanas», le dice a sus hijos — para conseguir dinero. Es claro que el motivo por el cual Will acepta encargarse de la muerte de los dos hombres puede ser analizado más allá de sus urgencias económicas. Tal vez una reivindicación, una deuda simbólica conflictiva y un tanto contradictoria. Claudia es la mujer que retiró a Will de su vida de bandido; otra mujer — Delilah — es el motivo explícito para la persecución, una mujer que fue desfigurada y a quien otras mujeres quieren vengar. En un momento del filme, cuando Munny se apronta para partir, hay una transición rápida de la cámara desde el rostro de la prostituta marcada hacia la foto de la fallecida mujer de Will, sugiriendo fuertemente un trueque, algo así como el pago de una deuda.

Así, Will precisa del dinero para pagar sus deudas, pero también precisa pagar su deuda simbólica. Siente oscuramente que le debe eso a Claudia, pero, paradójicamente, se apresta a consumir una acción que la mujer muerta no hubiera aprobado nunca. (Así se lo dice su amigo Ned Logan (Morgan Freeman): «Si Claudia estuviera viva no te meterías en esto»). Esto parece indicar que, en verdad, se trata de una deuda de Will consigo mismo, una especie de apuesta de que aún es capaz de hacer lo que hacía antes, que no está acabado, esto es, paradójicamente, que la mujer no le cambió, que continúa siendo él mismo. Esto se reafirma cada vez más en la medida en que se repite a sí mismo, y les dice a los otros, constantemente, que no quiere volver a ser lo que era, que ha cambiado. A lo largo del filme, cuando finalmente Will exhuma toda su violencia anterior, se da cuenta de que, a pesar de todo, Claudia no lo transformó. Se presenta aquí de continuo el conflicto, bastante habitual en el género, entre una vida familiar calma y tranquila, y una vida de pistolero, arriesgada y efímera. Will Munny ha optado por la primera pero se ve obligado (real o simbólicamente) a volver a la segunda, sólo que viejo y fatigado,

con la vista débil, y sin su antigua habilidad y rapidez con las armas. También aquí hay, como en Sturges, un jovencito —Schofield Kidd— que se está iniciando en la vida de pistolero y que habla pendenciera y provocativamente, aludiendo a los hombres que ya mató; admira enormemente a Will por todo lo que oyó hablar sobre él, aspirando alguna vez a ser como él, a matar tantos hombres y hacer tantas fechorías como Will ha hecho. Éste lo escucha de manera cansada y distante, como si el joven no supiera de lo que está hablando. Para quien ya ha matado a mucha gente, toda esa cháchara sobre matar resulta insoportable. En todo caso, el retiro voluntario de Will, su vejez y cansancio, parecen indicar el envejecimiento de los antiguos pistoleros, el envejecimiento de la vida heroica y —¿por qué no?— el de las propias películas norteamericanas de cowboys.

Por el contrario, la vida familiar y tranquila está representada y defendida (paradójicamente, por medio de las armas y por la más sádica violencia) por un sheriff moralista, Little Big Daggett (Gene Hackman), que está construyendo una casa (el símbolo de la estabilidad, la negación del heroísmo nómada), en cuyo balcón frontal, según dice, espera «tomar café, fumar la pipa y ver la puesta de sol», un grandioso ideal de mediocridad eterna, en términos nietzscheanos. Daggett está empeñado en la tarea de desarmar a la población para tornarla un lugar tranquilo, en donde las familias puedan «vivir en paz». En la entrada de Big Whisky ha mandado poner un letrero en el que se mencionan ordenanzas que mandan dejar armas y bebidas en la puerta de la ciudad, y recogerlas al final de la visita. Sin embargo, sus procedimientos son tan brutales y sumarios que siempre queda el pensamiento de que el sheriff está desarmando a todo el mundo para tornarse él mismo cada vez más poderoso.

La «justicia» administrada por Daggett es bastante peculiar. Cuando ocurre el incidente con la prostituta Delilah, desfigurada por uno de sus clientes, el sheriff se hace presente en el local en donde los culpables ya han sido presos. Primero, Dagget piensa en azotarlos, lo que ya parece demasiado benigno a Alice, la dueña del burdel, frente a lo que los hombres han hecho con Delilah. Después de una conversación negociada, en la que el dueño del prostíbulo, Skinny, le hace notar al sheriff que la prostituta marcada era propiedad suya y que ahora no va a poder trabajar más, a no ser en la limpieza («Nadie va a querer dormir con una

prostituta marcada») Daggett decide la cuestión económicamente: los vaqueros son obligados a entregar un cierto número de caballos al dueño del establecimiento, lo que, presuntamente, pagaría con justicia el precio de la prostituta damnificada. La decisión horroriza a las mujeres del burdel. En una breve discusión con Daggett, éste le dice a Alice que, en verdad, aquellos muchachos no son bandidos, que simplemente hicieron una tontería esa noche, pero que no delinquen de forma permanente. «¿Así como las prostitutas?», retruca Alice, indignada. Este incidente inicial explica perfectamente en qué consiste la «justicia» de Little Big Daggett, una justicia que ignora cualquier valor humano, accionada a través de negociaciones materiales y burocráticas, siempre siguiendo la ideología de «paz y seguridad». Cuando Alice le pregunta: «¿Ni siquiera va a azotarlos?», el sheriff responde: «¿Ya no hubo suficiente sangre por esta noche?»

Will representa aparentemente el envejecimiento de los valores guerreros, pero a lo largo del filme se va mostrando que ninguno de los más jóvenes consigue vencer al sheriff moralista que construye una casa. Los numerosos colaboradores de Daggett, de los cuales está siempre rodeado, son atolondrados, no tiran bien, son melindrosos, medio cobardes, inseguros y se amparan fuertemente en el autoritarismo de su patrón, pero en el momento de entrar en acción, cargan sus revólveres llenos de dudas. Tal vez para simbolizar esta impotencia e inseguridad de la guardia personal del sheriff, uno de esos hombres es manco, pero lleva consigo tres armas que, sin duda, no conseguirá utilizar en un momento de peligro. En verdad, se tiene la sensación de que ese impresionante conjunto de hombres tiene tan sólo una fuerza prestada, una fuerza de débiles, diría Nietzsche, pero que enfrentados con un hombre de verdad, con un viejo pistolero de los de antes, como Shane, Johnny Guitar o el sheriff Kane, ninguno de ellos tendría nada que hacer, serían abatidos fácilmente, que es lo que acaba ocurriendo. Todo el orden jurídico-policial de la ciudad parece, en verdad, tan frágil e inseguro como la propia casa que Daggett construye con sus propias manos, y que tiene goteras y rajaduras por todas partes. «Él puede ser duro — comenta el manco — pero no es buen carpintero».

Sin embargo, el dispositivo de seguridad del sheriff funciona perfectamente, y ni siquiera el experimentado pistolero inglés Bob (Richard

Harris) consigue enfrentarlo con éxito, siendo públicamente humillado por Little Daggett. Las prostitutas, que han ofrecido dinero a quien mate a los bandidos, pierden todas sus esperanzas cuando ven la derrota pública del Duque Bob: «Nadie va a venir», musitan desconsoladas. Y sin embargo, alguien viene, y viene el único que podría acabar con la hipocresía moralista y la falsa estabilidad del sheriff Daggett, con todo lo que representa. Viene un cowboy del pasado, remontando el tiempo y el envejecimiento. Durante todo el filme, Will desempeña su trabajo de pistolero de alquiler casi sin ganas, asolado por las dudas, con el pulso tembloroso y la mirada opaca. La muerte de los dos hombres que cortaron a Delilah es un dechado de casualidades, acciones fallidas y accidentes, muy distantes de los antiguos ajusticiamientos, en la época de oro del western. A medida que crece la violencia, el joven Schofield Kidd, tan belicoso al principio, al contacto con la miseria de la muerte ajena y del terrible acto de matar («dispones de lo que él hace y de todo lo que hubiera podido hacer», define lúgubrementemente Will) se da cuenta de que él no es ni será nunca un pistolero, en tanto que aquel viejo que parecía acabado, nunca podrá, a pesar de todo, ser otra cosa. Finalmente, hasta las limitaciones impuestas por la edad y el paso del tiempo se transforman, *a contrario sensu*, en terribles fuerzas reivindicatorias, y el pistolero retorna de las cenizas y consigue matar al representante del Bien y de la Paz, acabando con su tan temible guardia personal en pocos segundos como quien voltea un castillo de naipes. En el suelo, moribundo, el sheriff moralista musita: «Yo no merezco morir así. Estoy construyendo una casa». Imperturbable, Will le responde: «Merecer no tiene nada que ver con esto», y dispara.

Sin perdón reivindica los valores del heroísmo (con sus visos de azar, arbitrariedad y riesgo inútil), contra el moralismo de los westerns clásicos. Al matar al sheriff, Will Munny ha matado al hipócrita denunciado por Nietzsche, que ha transformado su propia voluntad de poder en una empresa de moralización del oeste salvaje. Pero sólo el heroísmo ha conseguido derrotarlo, aun en su ocaso. El héroe cansado consigue ser más fuerte que el moralista poderoso. Por una vez, al menos, la moral de rebaño fue vencida, y el hombre fuerte, a pesar de la edad y la miopía, no fue destruido por los más débiles. Los hombres son naturalmente violentos, diría Nietzsche; cuando se retiran a una aparente vida tranquila,

lo que hacen es redistribuir la violencia de otra forma, o tal vez la violencia administración de la «justicia». *Sin perdón* puede verse como concepto-imagen de la violencia de Estado y sus formas de resistencia. El joven de *Los siete magníficos* que abandona las armas y se queda en la aldea podrá transformarse, con el correr del tiempo, en un Little Big Daggett.

El filme desconfía nietzscheanamente de los valores moralistas, y aún apuesta en el héroe fuerte y creador, que incluso en desventaja física conseguirá voltear el orden existente y restaurar justicias más profundas. Sabe que sólo él podrá hacerlo, así como sólo los siete pistoleros consiguieron acabar con Calvera. En el discurso consciente, Will repite automáticamente la ideología pacifista: «cambió», «ya no es el mismo», ahora es «hombre de paz», etc., pero de tanto repetirlo sus palabras pierden significado, y sus acciones muestran que hay mala conciencia en ellas. Sabe perfectamente que, al vengar la muerte de Ned, y al hacerlo de la única manera posible (cuando la Ley ha sido asumida por el moralista débil y cobarde), ha hecho exactamente lo que debía hacer.

Además de los conceptos-imagen de la violencia y la resistencia heroica no se puede dejar de comentar otro concepto, insólito en este tipo de película, una crítica al colaboracionismo de los intelectuales en el Estado de violencia, crítica encaminada a través de la figura del señor Beauchamp, un escritor de biografías, cobarde y acomodaticio, que llega a la ciudad acompañando al inglés Bob, de quien está escribiendo la biografía, pero que rápidamente, cuando su patrón es expulsado de la ciudad, se pasa al bando contrario aceptando ahora la versión de los hechos que le proporciona su nuevo amo, Little Big Daggett. Incluso cuando Daggett está «interrogando» a Ned, mientras lo tortura con el látigo, las sobrias y científicas anotaciones del señor Beauchamp le sirven al torturador para descubrir las contradicciones en la confesión del prisionero. El intelectual se incorpora así a la máquina de violencia. Al final, cuando Will Munny ha matado a todo el mundo en el bar de Skinny, el pequeño Beauchamp no se ofrece para escribir la biografía de Will sólo porque éste lo pone en fuga destempladamente.

La violencia es cuestionada en el filme de Sturges, reivindicada en el de Eastwood. En *Asesinos por natos*, de Oliver Stone, la violencia es exhibida en toda su impúdica exuberancia, sin motivo ni justificación —como pura «voluntad de poder»— en el único filme no moralista de

Oliver Stone —y su obra menos socialmente elogiada—. También es una de las pocas películas auténticamente nietzscheanas de toda la historia del cine. Filmada en colores y blanco y negro alternadamente, usando más de un formato, la violencia se formaliza, el horror no se limita a lo mostrado, sino que se manifiesta en el propio vértigo de las imágenes, en las inclinaciones enfermizas de las cámaras, en las distorsiones, esfumados, cortes violentos, superposiciones, que van transmitiendo de manera sensible e inmediata una especie de perspectivismo psicótico, casi insoportable y muy difícil de acompañar visualmente. La historia parece contada por varios narradores drogados que hablan al mismo tiempo pensando en otra cosa. En pantallas paralelas se muestran insectos y grandes animales devorándose mutuamente, o teniendo relaciones sexuales destructivas, como proporcionando un marco natural para la violencia de lo humano, disminuyendo drásticamente las aparentes diferencias.

Lo brutalmente expansivo sin ninguna autoconciencia de su propia violencia, cuyo sentido se agota en sí mismo, está ya explícito en el propio título del filme, «asesinos natos». Cuando Mickey (Woody Harrelson) está siendo interrogado en la cárcel, les dice a los policías que él y su violenta novia, Mallory Knox (Juliette Lewis) matan como lo hacen todos los seres naturales, que continuamente se devoran unos a los otros: simplemente como su natural e inevitable manera de ser. Antes de eso, un viejo indio que acaban matando por accidente, narra una historia en la cual una mujer salva la vida de una serpiente, y cuando ésta se siente bien, mata a la mujer que la salvó, mordiéndola. Cuando le preguntan por qué hizo eso, por qué perjudicó a su benefactora, ella simplemente responde: «Tú sabías desde siempre que yo era una serpiente». La parábola acaba aplicándose al propio indio, muerto en virtud de la naturaleza salvaje de Mickey en una de sus súbitas confusiones mentales, a pesar de que, en el plano consciente y «moral», ambos, él y Mallory, se habían hecho amigos del indio y se sentían agradecidos por su hospitalidad.

La tesis es explícitamente antimoral. La fábula de la serpiente, y la propia tesis «naturalista» del filme, se reproducen nuevamente en la relación que los dos asesinos tienen con el presentador de televisión Wayne Gayle (Robert Downey Jr.), que los ayuda poniendo todo el aparato de la media a su disposición para manifestar libremente sus ideas; critica al sistema carcelario y los ayuda, finalmente, a huir en medio de una

apocalíptica rebelión de presidiarios. Pese a todos estos «favores», la naturaleza de la serpiente habla más alto, y Mickey y Mallory matan a Wayne después de que éste se ha identificado con sus ideales y los ha ayudado a huir. «Pensé que nos habíamos hecho amigos», musita el desolado Wayne, al menos tan desolado como la mujer que salvó a la serpiente. Pero lo que Mickey y Mallory hacen no es inmoral (ni moral), no puede ser moralmente cualificado. Es, simplemente, lo que ellos son. «Sentiré su falta», declaran, después de matar a Gayle, un acto tan gratuito como inevitable.

El crítico moralista dirá que toda esta «sublime filosofía vital» está, en verdad, basada en motivos sociológicos más prosaicos, vinculados con el desajuste familiar de Mickey y Mallory. Y efectivamente, la complicidad de ambos se origina en el conflicto familiar de Mallory, que Mickey resuelve por la violencia. (Mata a los padres y al salir grita al hermano más pequeño: «Vete. ¡Ahora eres libre!») Pero esta matanza puede verse, en términos nietzscheanos, como una reivindicación contra la violencia pedagógica, «educacional», a la que los dos jóvenes fueron sometidos, un mero choque entre violencias, entre voluntades de poder en conflicto. No hay en la psicología de la voluntad de poder ningún hiato por donde pudiera filtrarse algún argumento racional, ni ningún sector de la vitalidad que pudiera reivindicar una primacía sobre otras.

Como en *La naranja mecánica* (1971), de Stanley Kubrik, se tematiza aquí la violencia institucional y legitimada, vehiculizada a través de los lazos familiares y laborales, unida a un moralismo socializado, muy bien representado por el Director de la cárcel, Dwight McClusky (Tommy Lee Jones), un individuo astuto, político, con la típica fortaleza del impotente, y por el corrupto y violento detective Jack Scagnetti (Tom Sizemore). Esa violencia es mostrada en todo su despreciable refinamiento, su morosidad y su intencionalidad correctiva, denunciada por Stone (en la horrible muerte de McClusky a manos de los presos). En cambio, la violencia de Mickey y Mallory es mostrada en toda su creatividad animal, su espontaneidad espumante y alborozada. La alegría del criminal en la plenitud de su salud física y espiritual, la total ausencia de remordimientos o de conciencia de culpa están presentes en estos dos «alegres delincuentes» nietzscheanos, simples naturalezas en ebullición. Ciertamente, ellos son típicas naturalezas ricas y generosas, pero —como

Nietzsche apunta— tratadas como delincuentes por la sociedad erigida por los débiles, que sólo consiguen ejercer su propia violencia a través de instituciones bien establecidas, de manera burocrática y administrativa.

Tal vez el mayor y más profundo cuestionamiento de la moral vigente pueda ser leído en el apelativo letrado que numerosísimos admiradores de Mickey y Mallory llevan por las calles, y que dice: «Murder me, Mickey!» (¡Mátame, Mickey!). El «mátame» (igual que el «Átame» de Almodóvar) es como un angustiado y jubiloso pedido de auxilio, una demanda de afecto, una invitación al compromiso. Antes de condenar a los asesinos, recordar que ellos lo son «por naturaleza», y que también por naturaleza las personas buscan desesperadamente ser amadas. *Asesinos natos* es, como *El portero de noche* de Liliana Cavani, y a pesar de las apariencias, una historia de amor.

Construcción de un concepto: violencia reparadora contra injusticias cotidianas. (Cuatro paseos por un infierno chino)



Reparación. *Un toque de pecado*
(Jia Zhangke, China, 2013)

El cineasta chino Jia Zhangke, autor de *Placeres desconocidos* (2002), *El mundo* (2004) y *Naturaleza muerta* (2006), hizo en 2013 una película en cuatro episodios llamada *Un toque de pecado*. En los cuatro casos estudiados, un ciudadano o ciudadana común reacciona con violencia contra abusos de poder, asedios, injusticias, corrupciones, rechazos familiares, desempleo o subempleo explotador, aglomeración, desconsideración, indiferencia, burocracia, falta de perspectivas económicas en medio de una sociedad ávida de dinero. Dos de ellos usan armas de fuego, una joven utiliza un cuchillo y un cuarto se suicida. En las primeras partes de las cuatro historias son presentadas las diversas violencias cotidianas, y en las segundas, las reivindicaciones, también violentas, de los afectados. Tomo aquí la primera historia y la última. En la primera, la cámara sigue los pasos de un trabajador de media edad (Wu Jiang) que aborda a tres altos funcionarios, a los que ve enriqueciéndose y medrando en la vida, y les cobra ásperamente todas las comisiones atrasadas que deberían haber sido distribuidas entre los obreros. En cada uno de esos abordajes a los poderosos, el obrero rebelde es rechazado, amenazado de muerte o directamente golpeado por guardaespaldas. Después de salir del hospital, coge una escopeta de su armario, a la que primero cubre con un paño que muestra a un tigre feroz, pero que después ostenta sin ningún tapujo, y se va encontrando con todos los que abordó, a quienes mata, después de que los funcionarios, por primera vez, apuntados por el arma, se muestran dispuestos a conversar y negociar. El obrero mata incluso a un funcionario menor que lo había ofendido verbalmente. En el cuarto episodio, un joven (Luo Lansham) emigra de ciudad en ciudad procurando un empleo digno y estable y mejores condiciones de vida; conoce a varias mujeres a las que no puede prometer nada debido a su situación precaria; trabajando de mozo en un lujoso hotel de encuentros, ve como una de sus compañeras tiene que rebajarse delante de clientes caprichosos sólo para mantener su empleo; asqueado, cambia constantemente de ciudad; al mismo tiempo, recibe frecuentes llamadas de su madre pidiéndole dinero y es perseguido por una banda de jóvenes que quieren vengar el accidente de trabajo de uno de ellos. Por fin, sentado en su cama, mirando hacia el vacío, sin perspectivas y atormentado, súbitamente se levanta y se arroja por la terraza, en un vuelo elegante y definitivo.

Aquí se estudian dos tipos de violencias: por un lado, instituciones corruptas, familias indiferentes y agencias de empleo abarrotadas de desesperados, muestran violencias silenciosas, parsimoniosas, que se ocultan dentro de la tranquila y autocomplaciente vigencia de la ley; por el otro, las violencias reivindicadoras son realizadas de forma indignada a través de armas, derramando sangre y produciendo cadáveres; no son nada silenciosas; por el contrario, son excesivas y espantosas. Físicamente, pues, la primera violencia es aparentemente calma y pacífica, y la segunda sangrienta, lo que la hace aparecer, mentirosamente, como más violenta que la primera. Éticamente, sin embargo, la situación se invierte: mientras las violencias institucionales son explotadoras y dominadoras, las violencias reparadoras son fruto de la indignación, la impotencia y la toma de conciencia de personas simples de estar siendo usados para que el gran cuerpo de la sociedad continúe funcionando satisfactoriamente. Las escenas relativizan o incluso niegan sentido a las frases habituales que hablan de «violencia gratuita» y «crímenes sin castigo», mostrando en imágenes el carácter reparador de la violencia de los oprimidos, sean de China, de América Latina o de África. (Es bueno acentuar esto especialmente para aquéllos que persistentemente ven al cine de Jia Zhangke exclusivamente como una crítica de las actuales contradicciones de China en la encrucijada entre capitalismo y comunismo. Es mucho más que eso. Lo que este joven realizador chino tiene para decir, lo dice para la humanidad, como se exige de cualquier filósofo, escrito o visual).

Más películas violentas, demasiado violentas

Las películas de cowboys y la de Oliver Stone elegidas en este Ejercicio pueden dar una idea demasiado estrecha de la violencia, especialmente si enfocamos las formas visuales en las que la violencia ha sido desarrollada y pensada a partir del cine norteamericano, desde Sam Peckinpah hasta Tarantino. Pero hay otras violencias que no son las de revólveres y luchas. Como vimos en el Ejercicio Marx, toda sociedad humana, a través de sus instituciones se fundamenta sobre actos de violencia, sólo que al ser una violencia fundadora, no es ni siquiera visualizada; percibimos y

denunciamos tan sólo las violencias internas al sistema, no la violencia originaria del propio sistema. Para completar el estudio de imágenes de la violencia, habría, pues, que investigar lo que el cine ha sido capaz de decir acerca de la violencia de las instituciones.

Se podría comenzar, por ejemplo, con los filmes de colegios y escuelas, enfocando los actos perversos de niños y niñas unos contra otros, en actos de *bullying* y de humillaciones incontables, que muchos niños y jóvenes son obligados a soportar durante largos años. También la violencia de las autoridades sobre los estudiantes y sus movimientos de rebelión. Uno de los primeros filmes hechos en este ambiente, es *Cero en conducta* (1933), de Jean Vigo. En el cine francés, esa temática tuvo influencia en el primer rodaje de François Truffaut, *Los 400 golpes* (1959), pero también en el cine de protesta del británico Lindsay Anderson, y especialmente en *If...* (1968), inclusive en los enfoques y ángulos elegidos para presentar personajes y situaciones.

El joven Törless (1966), de Volker Schlöndorff, basada en el libro de Robert Musil, desarrolla un concepto-imagen de «violencia colaboracionista», en donde Törless (Mathieu Carrière), joven aristócrata que estudia en un colegio militar de Austria, asiste pasivamente a las torturas que dos de sus colegas infringen en un tercero, Basini, que ha robado dinero y a quien los otros extorsionan, amenazando con denunciarlo si no se somete a sus comandos. Lo interesante es que las torturas son moralizadoras (hechas «para el bien de la víctima»), por lo que se parecen más a los tormentos de la conquista española que a los del nazismo. Törless ve la vida con curiosidad científica (está obsesionado por los números imaginarios), y acompaña las sesiones de tortura sólo para ver hasta dónde puede llegar la degradación y la crueldad, hasta que, satisfecha su curiosidad, abandona el colegio. Delante del comité de profesores que juzga su omisión, él responde: «No me interesaba la punición. Basini era una persona común que dio un tropiezo. Vi cómo, de repente, algunos se transforman en víctimas y otros en torturadores. No hay una línea nítida entre bien y mal. Eso simplemente acontece, y no es el fin del mundo. Las cosas más horribles se tornan simplemente posibles. Tan sólo hay que aprender a andar en guardia. Eso es lo que aprendí». En cierta forma, la comprobación de Törless es la misma que la de Hannah Arendt a respecto de Eichmann: una persona común que se transforma,

de repente, en torturador; pero del lugar de donde la filósofa alemana extrae una conclusión sobre la banalidad del mal, el joven Törless concluye algo sobre la inexistencia del mal. Un perturbador estudio en imágenes de la violencia pasiva e intelectualizada.

Aún en ambiente escolar, hay profesores que son acorralados o traicionados por sus propios alumnos, como en *La calumnia* (*The children's Hour – La mentira infame*, 1961), de William Wyler, y *Los mejores años de Miss Brodie* (*The Prime of Miss Jean Brodie – La primavera de una solterona*, 1969), de Ronald Neame; o en donde el profesor tiene que enfrentarse con sus alumnos como naturalezas salvajes que hay que domesticar, en *Rebelión en las aulas* (*To Sir, with Love – Al maestro con cariño*, 1967), de James Clavell. Aquí hay un inapreciable acervo de imágenes que muestran el huevo de la serpiente, no la violencia aparatosa del cine country norteamericano, sino la violencia embutida en las estructuras colectivas dentro de las que vivimos desde la infancia, violencia que tendemos a naturalizar y librar de cuestionamientos.

La obra del realizador estadounidense Sidney Lumet puede verse como un estudio en imágenes del conflicto permanente entre la exigencia ética y la violencia de las instituciones, especialmente en la poderosa octología formada por *Doce hombres sin piedad* (*12 Angry Men – Doce hombres en pugna*, 1957), *El prestamista* (*The Pawnbroker*, 1964), *Punto límite* (*Fail Safe – Límite de seguridad*, 1964), *La colina* (*The Hill – La colina de la deshonra*, 1965), *Serpico* (1973), *Network* (1976), *Veredicto final* (*The verdict – El veredicto*, 1982) y *Antes de que el diablo sepa que estás muerto* (*Before the Devil Knows You're Dead*, 2007), a lo largo de exactamente 50 años de actividad. En todas estas obras se estudian en imágenes las relaciones entre instituciones (jurados, prisiones, fuerzas militares, policía, medios de comunicación, familia) y exigencias morales, en donde las instituciones se vuelven peligrosas para los individuos, y la vida de alguien corre peligro (el acusado de *Doce hombres sin piedad*, el soldado débil de *La colina*, el propio *Serpico* en medio de policías corruptos, la madre de los hijos ladrones en *Antes de que el diablo sepa...*). Lumet estudia de qué forma estructuras colectivas originalmente pensadas para proteger se vuelven amenazadoras para sus propios usuarios. En todos esos filmes, la exigencia moral es transgredida y su transgresión denunciada.

Pero lo interesante es que, en 1981, Lumet hizo una película que no es una de sus obras maestras (película demasiado extensa y repetitiva), llamada *El príncipe de la ciudad* y que, filosóficamente, tendría que integrarse a la octología (transformándola en una nonalogía). En esta película no se denuncia de nuevo la transgresión moral de infractores (funcionarios corruptos, empresarios de televisión sensacionalistas, policías sobornados, abogados oportunistas), sino que el blanco de la crítica son ahora las nuevas transgresiones e inmoralidades introducidas por los propios encargados de vigilar y castigar la inmoralidad y la corrupción, mostrando cómo la propia campaña moral puede ser una poderosa arma en manos de aquéllos que, bajo el pretexto de vigilar y castigar lo errado y antiético, transforman la propia exigencia moral en una amenaza para otros seres humanos.

A las violencias institucionales comunes a todo el planeta hay que agregar las violencias elementales que sufre el 70% de la humanidad excluida de beneficios sociales básicos, masas de personas que ni siquiera llegan al nivel de ser amenazadas por instituciones simplemente porque están totalmente fuera de ellas; la sociedad simplemente las ignora, considerándolas población desechable, personas que pueden morir sin afectar al sistema. Son la violencia del hambre, la indiferencia, la prisión, el desalojo, formas de violencia institucional enfocada por numerosas películas realizadas en América Latina y de fuertes impacto internacional: *Vidas secas* (Brasil, 1963), de Nelson Pereira dos Santos, *Crónica de un niño solo* (Argentina, 1965) de Leonardo Fabio, *El chacal de Nahueltoro* (Chile, 1969) de Miguel Littin, *La estrategia del caracol* (Colombia, 1993), de Sergio Cabrera y *Mundo grúa* (Argentina, 1999) de Pablo Trapero, un conjunto de películas que denuncian las violencias institucionales productoras de desigualdad, enfermedad evitables e injusticias insoportables.

Ejercicio 12

Heidegger, Antonioni, el aburrimiento y las ballenas de agosto (El ser y la condición humana)

La crítica existencial contra la técnica y lo «disponible»

Heidegger fue un filósofo alemán, nacido en Messkirch, Baden, en 1889. Cursó sus estudios en la Universidad de Friburgo, donde fue alumno de Edmund Husserl, fundador de la fenomenología, y de Heinrich Rickert, filósofo neokantiano. Se doctoró en 1914. Todas sus obras de ese período están aún fuertemente influenciadas por la fenomenología de Husserl. En 1915 enseñó en la Universidad de Friburgo (donde fue asistente de Husserl), y en 1923, en Marburgo. Comenzó de inmediato a caracterizarse por sus análisis personales y audaces de los filósofos clásicos (los presocráticos, Platón, Aristóteles, Duns Scoto) y modernos (Descartes, Kant, Hegel, Nietzsche). A partir de la publicación de su obra fundamental (aunque inconclusa) *Ser y tiempo*, en 1927, comenzó a proyectarse como filósofo original y radical, superando el nivel de reflexión de la fenomenología husserliana y de la hermenéutica que le habían influenciado anteriormente.

En 1928 ocupó la cátedra de filosofía que había sido de Husserl en Friburgo. En el año de ascensión del nazismo, en 1933, fue nombrado rector de la Universidad de Friburgo, y pronunció un famoso discurso titulado «La autoafirmación de la Universidad alemana», en el que daba la bienvenida al nazismo. Su desempeño en el cargo duró tan sólo 10 meses, después de los cuales renunció. Aunque continuó con sus cursos regulares, no publicó nada hasta 1942. En 1944, las potencias de la ocupación impiden a Heidegger, a través de un decreto, todo tipo de actividad académica. A partir de allí, comienza a publicar casi toda su obra posterior. En los últimos años de su vida permaneció casi completamente aislado en la Selva Negra, escribiendo y meditando, pero sin aceptar nunca más ningún cargo público. Importantes filósofos (como Karl Jaspers y Herbert Marcuse) solicitaron varias veces a Heidegger que hiciera una declaración pública, admitiendo su error al haber prestado adhesión al nacional-socialismo; Heidegger no respondió a esos pedidos, pero aceptó dar una entrevista en el diario *Der Spiegel*, donde aclara algunos puntos de su postura. Su silencio, empero, tiene una justificación en su propia filosofía, un pensamiento en el cual la ontología tiene primacía sobre la ética. Heidegger murió en 1976.

En cierta forma, Heidegger puede considerarse el pensador logopático por excelencia del siglo XX, crítico del logo-centrismo y propiciador de un acceso no puramente intelectual al mundo, dentro de una reflexión profunda acerca del particular modo de ser del hombre, al que llama «existencia» (*Dasein*). La existencia es un modo de ser abierto y no susceptible de definiciones fijas, fundamentalmente afectado por la temporalidad, pero no por la temporalidad de los relojes y almanaques, sino por una temporalidad propia, pero que no es dada sino que constituye una tarea permanente de la existencia. No es posible atribuirle propiedades a la existencia humana, como se hace habitualmente con las cosas. De hecho, la principal inserción del hombre en el mundo es existencial, y no cognitiva, y consiste en lo que Heidegger llama «cura», una especie de «tomar cuidado» respecto del mundo. En esta inserción fundamental en el mundo se basan las empresas cognitivas y lógicas, que no son originarias. La «cura» abre a la existencia para el ser, aunque la mayor parte del tiempo ella está como perdida en medio de los entes. La diferencia entre ser y ente —la «diferencia on-

tológica» — es, posiblemente, la articulación fundamental de la filosofía de Heidegger. Escribe Heidegger:

Esta pregunta tiene el mayor alcance. No se detiene en ningún ente, sea cual fuere su especie. Abarca todo lo ente, y esto quiere decir no sólo aquello que, en el sentido más amplio, está disponible ahora como materialmente existente sino también el ente que ya fue y el ente que será en el futuro. El ámbito de esta pregunta sólo encuentra sus límites en lo que no es en absoluto y en lo que nunca es: en la nada. Todo lo que no sea la nada está incluido en la pregunta y, finalmente, incluso la nada misma; no porque la nada sea algo, un ente — puesto que hablamos de ella —, sino porque «es» la nada. El alcance de nuestra pregunta es tan amplio que jamás logramos sobrepasarlo. No interrogamos esto y aquello, ni tampoco todo lo ente a modo de un repaso de uno en uno de todos los entes por su orden. Al contrario, interrogamos en primer lugar al ente todo o, como decimos por razones que comentaremos más adelante: al ente como tal en su totalidad. (Heidegger, *Introducción a la Metafísica*, pág. 12).

Pero la existencia del hombre está en perpetuo riesgo de caer en la impersonalidad y el anonimato, peligro especialmente acentuado en el mundo actual, caracterizado por el dominio planetario de la técnica y de la actitud ante el mundo que Heidegger denomina «manipuladora» o «disposicional». Según esta actitud, las cosas del mundo son tan sólo objetos, que giran en torno de nuestras necesidades, de una manera puramente instrumental; vale decir, la actitud que Bacon tomaba delante de la naturaleza, como vimos en el Ejercicio 4. La total inmersión en los entes en esa actitud instrumental, promueve un «olvido del ser», una incapacidad de librarse del dominio de la actitud objetivadora y funcional. La inmersión en los entes provoca una especie de tiranía de lo impersonal, en la que todo se hace como se hace, se enfrenta como se enfrenta, se sufre como se sufre sin que pertenezca a nadie en particular, perteneciendo, al mismo tiempo, a todos. Ni la propia vida ni siquiera la propia muerte se libera de la despersonalización niveladora, que hunde al hombre en una existencia inauténtica.

Al preguntarse acerca del ser, el filósofo se pregunta al mismo tiempo por el no ser, por la nada, siendo que el preguntar por la nada es tan abarcador y general como la pregunta por el ser, y en el fondo se trata de

una y la misma pregunta. Heidegger critica el pensar científico, basado en aquella metodología de dominio, de control manipulador de las cosas, que no permite al ser «hablar por sí mismo» sino a través de esquemas exteriores a la cosa misma, la sustitución del reflexionar por el mero calcular y disponer. Es por eso que la ciencia nunca puede saber nada acerca del ser, ni acerca de la nada; la ciencia tiene sólo capacidad para ocuparse de los entes. Heidegger distingue, así, nítidamente, filosofía y ciencia. Sin embargo, la ciencia también pertenece a la historia del ser, es uno de sus despliegues, y tiene que ser adecuadamente analizada y limitada. Oigamos nuevamente a Heidegger:

Efectivamente, no se puede hablar de la nada y tratarla como si fuese una cosa, como ahí fuera la lluvia o una montaña o, en general, un objeto cualquiera. Por principio, la nada sigue siendo inaccesible a toda ciencia. Quien pretenda hablar verdaderamente de ella, tendrá que convertirse necesariamente en acientífico. Pero esto sólo sería una gran desventura si se creyera que el pensamiento científico es el único y propiamente riguroso pensamiento, y que sólo él puede y debe convertirse en criterio del pensamiento filosófico. Sin embargo, la situación de este asunto es a la inversa. Todo pensamiento científico es una forma derivada y luego como tal consolidada del pensamiento filosófico. La filosofía jamás nace de la ciencia o por causa de la ciencia. Jamás se puede equiparar la filosofía a las ciencias. [...] La filosofía se halla en un dominio y orden totalmente diferentes de la existencia espiritual. (Ibidem, pág. 32).

La visión científica del mundo está internamente vinculada con el actual predominio de la técnica y de lo tecnológico sobre todas las cuestiones humanas. Heidegger describe con colores muy vivos este predominio de la técnica en el mundo moderno:

[...] Desde hace algunos siglos, tiene lugar una revolución en todas las representaciones cardinales. Al hombre se le traslada así a otra realidad [...]. La naturaleza se convierte así en una única estación gigantesca de gasolina, en fuente de energía para la técnica y la industria modernas [...]. El poder oculto en la técnica moderna determina la relación del hombre con lo que es. Este poder domina la Tierra entera [...]. Lo que hoy conocemos como técnica cinematográfica y televisiva; como técnica del tráfico, especialmente la

técnica aérea; como técnica de noticias; como técnica médica; como técnica de medios de nutrición, representa, presumiblemente, tan sólo un tosco estado inicial. Nadie puede prever las radicales transformaciones que se avecinan. Pero el desarrollo de la técnica se efectuará cada vez con mayor velocidad y no podrá ser detenido en parte alguna. En todas las regiones de la existencia el hombre estará cada vez más estrechamente cercado por las fuerzas de los aparatos técnicos y de los autómatas. [...] Estos poderes hacen ya tiempo que han desbordado la voluntad y capacidad de decisión humana porque no han sido hechos por el hombre. (Heidegger, *Serenidad* [Gelassenheit], págs. 22-24).

Nótese que Heidegger coloca al cine dentro del dominio de la técnica, así como Wittgenstein va a considerarlo un mero entretenimiento. Ninguno de los dos más importantes filósofos del siglo xx consiguió ver al cine como una forma de reflexión.

Además de la filosófica, hay otro tipo de existencia que es capaz de relacionarse no manipulativamente con el ser y con la nada: es la existencia del poeta, a quien Heidegger ha dedicado varios estudios. Mediante el decir poético, el poeta nombra a las cosas por primera vez, a través de una especie de bautismo original, instaurando un mundo y adquiriendo capacidad para observar lo extraordinario, fuera de la cotidianidad vulgarizadora y niveladora.

En cambio, además del filósofo, puede hacerlo el poeta, y ciertamente no porque en la poesía se trabaje con menos rigor —como cree el entendimiento común—, sino porque en la poesía (sólo me refiero a la auténtica y grandiosa) impera una esencial superioridad del espíritu frente a toda mera ciencia. Desde esta superioridad, el poeta habla siempre como si expresara e invocara al ente por primera vez. El poetizar del poeta y el pensar del pensador siempre dejan tanto vacío en el espacio cósmico que cualquier cosa en él pierde por completo su carácter indiferente y banal, ya sea un árbol, una montaña, una casa, el trino de un pájaro. (Heidegger, *Introducción a la Metafísica*, pág. 33).

El poetizar tiene, ante el ser, la actitud de «dejar ser» o de «dejadez» o «abandono» (actitud expresada por la palabra alemana *Gelassenheit*), diferente de la actitud de dominio, típica del científico y el tecnócrata.

Sería necio arremeter ciegamente contra el mundo técnico. Sería miope querer condenar el mundo técnico como obra del diablo. [...] Sin darnos cuenta, sin embargo, nos encontramos tan atados a los objetos técnicos, que caemos en relación de servidumbre con ellos. Pero también podemos hacer otra cosa. Podemos usar los objetos técnicos, servirnos de ellos de forma apropiada, pero manteniéndonos a la vez tan libres de ellos que en todo momento podamos desembarazarnos de ellos. Podemos usar los objetos tal como deben ser aceptados. Pero, al mismo tiempo, dejar que estos objetos descansen en sí, como algo que en lo más íntimo y propio de nosotros mismos no nos concierne [...]. Nuestra relación con el mundo técnico se hace maravillosamente simple y apacible. Dejamos entrar a los objetos técnicos en nuestro mundo cotidiano y, al mismo tiempo, los mantenemos fuera, es decir, los dejamos descansar en sí mismos como cosas que no son algo absoluto, sino que dependen ellas mismas de algo superior. Quisiera denominar esta actitud que dice simultáneamente «sí» y «no» al mundo técnico con una antigua palabra: *Gelassenheit* (abandono) para con las cosas. (*Serenidad*, I).

Heidegger destaca algunos sentimientos fundamentales, capaces de poner al filósofo en contacto con el ser mismo y con la nada. Uno de esos sentimientos es la angustia, diferente del miedo, que es siempre miedo de algún ente particular (un ladrón, un animal feroz). La angustia es angustia de nada, de nada en particular, y es por eso que ella apunta, páticamente, hacia el ser mismo. La angustia no es tan sólo un estado psicológico subjetivo, sino un «ánimo» con valor de conocimiento, capaz de revelar el mundo en su propio ser. Dice Heidegger:

Aquello delante de lo cual hay angustia es el «ser en el mundo» en cuanto tal. ¿Cómo se distingue fenoménicamente aquello delante de lo cual se angustia la angustia de aquello delante de lo cual se atemoriza el temor? Aquello delante de lo cual se angustia la angustia no es ningún ente intramundano. (...) El «delante de qué» de la angustia es absolutamente indeterminado. (...) Lo que caracteriza el «delante de qué» de la angustia es que lo amenazador no es en ninguna parte. La angustia «no sabe» qué es aquello delante de lo cual se angustia. [...] El «delante de qué» de la angustia es el mundo en cuanto tal. [...] Pasada la angustia, suele decir el habla cotidiana: «no era realmente nada». (Heidegger, *Ser y Tiempo*, § 40).

Obras

Ser y tiempo (1927) – *Kant y el problema de la metafísica* (1929) – *¿Qué es metafísica?* (1929) – *Conceptos fundamentales de la Metafísica* (1929-1930) – *Sobre la esencia de la verdad* (1930) – *Introducción a la metafísica* (1935) – *Aportes a la Filosofía. Acerca del evento* (1936-1938) – *Sobre el humanismo* (1949) – *El origen de la obra de arte* (1952) – *Identidad y diferencia* (1957) – *De camino al habla* (1959) – *Lecciones sobre Nietzsche* (1961).

Películas con existentes

El eclipse (*L'Eclisse*, Italia, 1961), *El desierto rojo* (*Il deserto rosso*, Italia, 1963), *Zabriskie point* (EU., 1969) de Michelangelo Antonioni: el cineasta del Ser – *Ballenas de agosto* (*Whales of August*, EE. UU., 1987), de Lindsay Anderson: dos actitudes inauténticas delante del tiempo.

En general, los filmes que vemos tratan sobre entes, sobre cosas y personas *que son*. ¿Cómo sería siquiera imaginable un filme *sobre el ser mismo*? ¿Puede el cine captarlo? El cine narrativo tradicional ha tratado sobre personas que están preocupadas, afligidas o angustiadas por su situación familiar o económica, o porque son injustamente perseguidas, porque fueron despedidas de sus empleos, porque tienen que descubrir a un asesino, porque se enamoran de alguien que no lo merece, porque no consiguen vengar una ofensa... Pero existen ciertos filmes (muy pocos tal vez) que deberían ser considerados los más filosóficos desde un punto de vista heideggeriano, en los cuales los protagonistas están preocupados, afligidos o angustiados... por nada en particular, y en cierto sentido, por todo, o simplemente *por ser*, por estar en el mundo. Esos humanos son jóvenes, bellos, tienen buena salud, son profesionalmente exitosos, tienen buena posición económica, no son discriminados ni están siendo perseguidos por nadie, ni han sido despedidos de sus empleos muy bien gratificados (o, posiblemente, ni siquiera trabajan). Son inteligentes, tienen cultura superior, han viajado por el mundo, no perdieron

a nadie, pero, sin embargo, *están muy mal y sufren*. ¿Por qué? ¿Cómo es posible? ¿Se puede sufrir simplemente *por ser*?

Precisamente, en la filosofía escrita esto se puede entender abriendo la dimensión heideggeriana del ser, el ámbito en donde ese sufrimiento «sin motivos» acontece. Se sufre simplemente por estar ahí, por transcurrir, por haber nacido, por desgastarse, por ser finito, por ser frágil e indefenso, por estar desamparado, por ser... un humano. En este sentido, se podría considerar a Michelangelo Antonioni como el director que más se aproximó a las intuiciones heideggerianas, una especie de ontólogo visual, un Heidegger de la imagen, con visiones del mundo muy semejantes en lo que se refiere a los tópicos de la angustia, el vacío, la nada y también en la crítica de lo técnico y lo «disponible». Esto explica también por qué Antonioni fue —sobre todo al principio de carrera— un director poco exitoso comercialmente, el anti-Spielberg. Las primeras películas donde trató de exponer sus ideas e intuiciones en este sentido «ontológico» —*Las Amigas*, *La Aventura*— fueron rechazadas en festivales internacionales de cine antes de que consiguiera imponer con firmeza su propio estilo de pensamiento. Esto puede tener una explicación ontológica comprensible: los espectadores comunes captan mejor las películas que tratan sobre problemas con entes concretos, más bien que las que pretenden referirse al problema de simplemente *ser*. Si ven a un personaje afligido, van a preguntarse «qué le pasa», y no van a aceptar como explicación que «no le pasa nada», que está mal «por ser». (Esto se relaciona con la rabia del equilibrista, mencionado en el Ejercicio 4, delante de las personas que le preguntaban «para qué» había caminado en un cable entre las dos torres gemelas; él lo hizo porque sí, por hacerlo, por una razón ontológica).

Atención: esto no es una cuestión menor de la filosofía. La capacidad de acceder al ser mismo, y no tan sólo a entes, es desde Aristóteles la característica más peculiar de la filosofía, casi la propia definición de la actitud filosófica frente al mundo. Quienes se ocupan de los meros entes son los científicos, y si sólo los entes nos preocupasen, entonces podríamos despedirnos de la filosofía, no la precisaríamos; las ciencias serían suficientes (y hay un enorme número de personas en el mundo que piensa eso, que sólo hay entes, y que la filosofía no sirve para nada). Si queremos ver películas en una perspectiva filosófica, tendremos que

aprender a ver películas sobre el ser. Y el cine de Antonioni puede facilitar enormemente ese acceso. Pero, precisamente, esa modalidad «ontológica» de los filmes de Antonioni es lo que los torna, en apariencia, tan extremadamente «fríos» y «sin emoción», siendo que el espectador busca, habitualmente, distraerse, sobresaltarse, reírse, llorar, amar, dar apoyo, alentar, odiar. Difícilmente estos efectos puedan ser obtenidos a partir de la visión de una película de Antonioni. Sin embargo, sus obras son intensamente «emocionales», aunque siempre de manera extremadamente sutil. Ellos no nos alejan de la emocionalidad cognitiva del cine, de su logo-paticidad. Al contrario, están literalmente tejidos de sentimientos tenues y delicados, captados a través de una cámara morosa y atenta. (Incluso, muchos títulos de filmes de Antonioni son nombres de sentimientos, de delicados estados de ánimo, y no señalan a nada objetivo: el eclipse, la noche, la aventura, el desierto rojo, son nombres de afectos más que de objetos. Los eclipses, aventuras y desiertos son rigurosamente interiores).

En rigor, no encontraremos ideas particularmente profundas en los filmes de Antonioni (como sí las encontramos en filmes de Bergman o Tarkovski, hasta el punto de que un crítico argentino que admiraba mucho a Bergman y detestaba a Antonioni hablaba de «la objetivación del hueco» para referirse a las obras del director italiano, lo que no deja de ser, a despecho de su intención despreciativa, una expresión interesante). La profundidad de Antonioni es de otro género, una profundidad formal, no en el sentido de un esteticismo huero, sino en que lo más abismal de sus películas es la manera de captar lo humano, sus caídas vertiginosas en interioridades perplejas, llenas de sensaciones evanescentes y silencios devastadores. Este cineasta-pensador nos invita a hacer aquello que —paradójicamente— más le cuesta a un espectador de cine habituado a lo meramente óntico (lo referido a entes): ¡simplemente *ver*! La diferencia entre ser y entes camina pareja a la diferencia entre ver y mirar; los espectadores de cine miran los filmes, pero el cine comercial hegemónico les ha hecho perder casi por completo la capacidad de ver, precisamente aquello que directores como Resnais, Greenaway y Antonioni procuran restaurar.

Claro que en los filmes de Antonioni hay temáticas, aunque no grandes tópicos, sino vagos puntos de vista narrativos; y precisamente dos de

sus temas recurrentes son extremadamente heideggerianos: (a) la percepción del vacío, de la nada del ser; y (b) el ahogo de la existencia en la tecnología, el ruido, el mecanicismo, el enrarecimiento y la publicidad. No siempre están presentes los dos temas juntos (en *La Noche* está desarrollado solamente el primero, en tanto que en *Zabriskie Point* predomina fuertemente el segundo), pero en las tres películas a las que me voy a referir ambas problemáticas son abordadas visualmente.

En el comienzo de *El Eclipse*, Vittoria (Mónica Vitti) está en un departamento cerrado y opresivo (un ventilador gira incesantemente, haciendo un ruido regular y desgastante). Después de un largo silencio, ella comienza a hablar pesada y angustiadamente con su compañero Riccardo (Francisco Rabal), un hombre más maduro que ella. Por lo que dicen y por sus actitudes, están separándose, sugiriéndose que están en un estado de espíritu ampliamente estudiado en el cine de Antonioni, el de «haber dejado de amar», entendido como una experiencia dolorosa de «desinterés por el otro». Riccardo insiste en recomenzar una relación que ella ve como terminada. Ella asiste a la escena con dolor y agonía, como si la actual ausencia de amor escapase totalmente a su control consciente, y también a lo que a ella le gustaría experimentar, así como, presumiblemente, escapó también de su control el amor que alguna vez sintió por él. Cuando Riccardo, que parece, al mismo tiempo, angustiado y ajeno, le declara que lo único que quiere es «hacerla feliz», ella le responde, lapidariamente: «Cuando nos conocimos yo tenía veinte años; yo era feliz». Riccardo insiste en darle a la separación alguna significación óptica, concreta, señalable: «¿Cuál es el motivo? ¿Es otro hombre?» Ella —más heideggeriana que él— insiste en que no, en que no ha ocurrido nada, que simplemente ha dejado de amarlo, eso es todo. Ella manifiesta en todo momento un deseo ferviente de amarlo, ya que siente que él lo merece; pero no lo consigue. Al salir del departamento, ella le dice, con mortal sinceridad: «Esta noche también ha sido terrible para mí». Este «dejar de amar» porque sí, «sin motivo», es una posible patentización del ser-nada heideggeriano no tratada por Heidegger, inexplicable en términos ónticos o instrumentales, algo que acontece entre humanos por el hecho bruto de ser Dasein, existentes lanzados al mundo gratuitamente. La falta de explicación del «dejar de amar» es la misma que la falta de explicación del propio existir.

Vittoria sale, pues, de esa relación profundamente lastimada, pero al mismo tiempo, sin ninguna posibilidad de atribuir culpas o de disculpar a nadie. Tampoco ella es culpable ni, por consiguiente, disculpable. En realidad, no hay absolutamente nada que hacer. Dejó de amar, y eso es todo. Pero hay en la joven un deseo muy fuerte de amor, de protección, de cariño. Acude a su madre, una mujer absorbida por las especulaciones de Bolsa y que ni siquiera se da cuenta de la necesidad de comunicación y afecto de la hija. La Bolsa de valores, el único lugar donde puede encontrar a su madre, es un lugar ruidoso y mezquino, en el que lo único que interesa es la ganancia económica urgente y sin mediaciones, un típico escenario «tecnológico», en el sentido amplio en el que Heidegger usa el término, un mundo ensordecedor atravesado por figuras que corren, se atropellan, hablan compulsivamente por teléfono, se pasan secretos valiosísimos junto a la oreja, se gritan y manipulan. En ese mundo inauténtico, hundido en la cotidianidad de lo inmediato, Vittoria es la única capaz de sensibilizarse, por ejemplo, delante del dibujo sin sentido, garabateado en la mesa de un bar por un gordo inversor, que acaba de perder una pequeña fortuna en especulaciones. (Es bastante característico de los personajes de Antonioni, sobre todo femeninos, esta atención desmedida dada a pequeños detalles, algo típico de la percepción del mundo de los niños).

En la Bolsa de valores, Vittoria conoce al joven Piero (Alain Delon), un astuto y fanático especulador bursátil que hace su trabajo de manera completamente deshumana y competente. Piero se maneja bien en un mundo sin sentimientos ni horizontes superiores, a través de conductas exactas y rigurosamente pragmáticas, sin ningún lugar para una consideración de lo humano como tal. Se queda dormido en medio de una conversación con ella, trata de besarla de manera automática durante la primera salida de ambos, como si se tratase de un deber, no la asiste cuando se muestra afligida y se muestra hondamente preocupado por el precio del arreglo de su coche que, al serle robado, ha ocasionado la muerte trágica del ladrón. Ella le pregunta, angustiada y distante: «¿Es eso lo único que te preocupa? ¿La carrocería del coche?» «No, no», responde Piero, «también me preocupo por el motor». En la Bolsa de valores, alguien pide un minuto de silencio por la memoria de un colega fallecido, el ruido ensordecedor acaba y, durante aquel corto minuto, los teléfonos

no cesan de tocar estridentemente, sin obtener respuesta. Durante el silencio, Piero le susurra a Vittoria: «Un minuto, aquí, cuesta millones». La consideración por la humanidad tiene, en aquel ambiente, tan sólo un tenso minuto de tiempo para manifestarse. Acabado el mismo, el ruido ensordecedor continúa como antes.

Vittoria siente un distanciamiento fundamental entre ella y los otros (Riccardo, su madre, Piero), pero particularmente con los hombres, como si no supiera, literalmente, qué hacer con ellos. Ella supone que, si consiguiese amar al joven Piero, amarlo real e intensamente, entonces conseguiría una comprensión más profunda de él, y del otro en general, como si, amando, no se precisase pedir explicaciones, porque en ese caso, «no hay nada que entender», como le dice ella misma a Piero. Pero delante de estos hombres-sombra, casi fantasmales, Vittoria siente su propia desmotivación, la terrible insuficiencia de esas presencias vagas e imprecisas, por más que se trate de hombres muy atractivos (tanto Riccardo como Piero lo son), o precisamente porque lo son. Vittoria percibe que hay siempre una separación profunda entre su sensibilidad y la del joven especulador, tan bello y atractivo como vacío, distante e inabordable en lo que él realmente es. Mirando hacia el paisaje, Piero le comenta a ella que, cuando está allí, «se siente como si estuviera en el extranjero», y Vittoria le responde que es así como ella se siente cuando está con él. En determinado momento, él le pregunta, irritado ante los rechazos de ella: «¿Por qué continuas saliendo conmigo? No te entiendo». Y ella, mirándolo profundamente, le responde: «Querría no amarte en absoluto, o bien amarte mucho más».

Hacia el final, Piero parece sentir alguna cosa que lo aproxima, de una manera que tal vez nunca sintió, a la interioridad de Vittoria. En la separación y despedida final, «hasta mañana, y hasta después de mañana», etc., Piero regresa a su departamento y comienza a recolocar distraídamente los auriculares de los numerosos teléfonos con los que realiza sus especulaciones de Bolsa. Los teléfonos empiezan a sonar, pero Piero, profundamente hundido en sus pensamientos, no los escucha ni los atiende, por primera vez desatendiendo sus negocios, cambiando el ritmo de sus movimientos, entregándose plenamente a una reflexión sin compulsiones. ¿Cuánto tiempo durará eso? Tal vez un minuto o dos. Cuando se separan, al abrazarse, ambos miran hacia lo lejos, sin dema-

siadas esperanzas. Están juntos, pero no consiguen encontrarse. No ocurre nada con ellos, no están enfermos, no son pobres, no están siendo perseguidos. Su drama es ellos mismos, su estructural insuficiencia para ser y amar.

Por eso, las películas de Antonioni son tan complicadas como los textos de Heidegger, pero en ambos casos su complicación no viene de lo que se dice o de lo que se hace en ellos (que, en cierto sentido es completamente trivial), sino de la dificultad inherente en aceptar un cierto tipo de «abrirse» a una experiencia, a un «dejarse invadir por» ella, un «dejarse ser» o un «abandonarse» a una manera de ver el mundo, que resulta novedosa no porque sea, en sí misma, espectacularmente interesante, sino porque no es la manera habitual como las personas suelen observar el mundo (ni las películas), en su acostumbrado hundimiento en entes, en sus rutinas convencionales y obvias. Una vez que estamos acostumbrados a mirar el mundo, es sorprendente ver que, simplemente, está ahí, que nos enfrenta, que se nos opone, y —lo que es más increíble— que nosotros estamos inmersos en él. Ya nadie se sorprende de esas cosas «inaugurales», salvo, tal vez, los niños, los poetas, los filósofos y —más dolorosamente que todos ellos— los personajes de Antonioni.

Este carácter «repetitivo» y monótono de este contemplar el ser que está allí simplemente siendo, tiene el curioso efecto del «aburrimiento», ya que estamos acostumbrados a que se nos muestren los movimientos de «algo» (de algún ente), o que se nos ponga ante acontecimientos violentos, movedizos y divertidos (una lucha, alguna catástrofe, la venganza de alguien a quien mataron sus padres, una torre que se incendia) en donde los entes se entrechoquen, se debatan, se destruyan, como dentro de una inmensa coctelera visual. Un filme «quieto», donde «no ocurre nada», donde se muestra a personas mirando a través de ventanas, andando por calles, viviendo situaciones completamente vulgares, o simplemente mirándose unas a otras sin decir nada, no satisface al espectador ávido de novedades. Pero, en todo caso, es interesante percibir que ese tipo de espectador suele decir, después de ver un filme ontológico como éste, que no le gustó porque en él «no ocurre nada»: precisamente el tipo de actitud que Heidegger pretende provocar con sus escritos, haciendo que la ausencia de entes apremiantes nos coloque en contacto con el ser. *El Eclipse*, de cierta forma, barre el terreno de entes, deja a los

protagonistas (y al espectador) sin nada entre manos, ante una curiosa experiencia de percepción del mundo en su puro y simple mérito (o demérito, mejor) de simplemente «estar ahí».

El aburrimiento, el tedio, el hastío, la ira con la que el espectador sale del cine a veces en medio de películas de este tipo (se pueden recordar *Verano en la ciudad* de Wim Wenders o *Más extraños que el paraíso* y *Los límites del control*, ambas de Jim Jarmush), muestra que ese espectador irritado fue afectado por una experiencia con el ser mismo del mundo, a pesar de que no le haya gustado la experiencia, o precisamente por no haberle gustado. El encuentro con el mero ser no suele ser agradable ni auspicioso, pues las personas se resisten, en general, a filosofar (aunque muchas procuren libros de filosofía), prefieren que se les aturda con imágenes, no pensar en lo que está detrás del ruido de los entes. De las películas se pide que muestren algo de extraordinario, y no la vida cotidiana y monótona a la que están acostumbrados. En la pantalla, lo cotidiano puede presentarse con visos de extraordinario, como en los filmes de Antonioni, pero, paradójicamente, de un extraordinario que aburre. Así, el aburrimiento (y su acompañante fisiológico, el bostezo) merece una consideración filosófica. El aburrimiento es una manera extremadamente filosófica de mirar el mundo. Bostezar delante del mundo es una manera de tomar una actitud ante él, como si el ser mismo aburriese.

Pero aburrimiento y entretenimiento son filosóficamente irrelevantes. Las películas de Spielberg son la quintaesencia de la diversión, o sea, todo lo contrario de los filmes de Antonioni. Aunque parezca chocante, cuando nos empeñamos en ver filosóficamente una película, no hay diferencias importantes entre Spielberg y Antonioni, si recordamos que los conceptos-imagen no son categorías estéticas. Spielberg es capaz de reflexionar con imágenes de una manera «entretenida», mientras que Antonioni lo hace a través del tedio y el aburrimiento. En definitiva, lo que interesa filosóficamente no es la diversión o el aburrimiento, sino la reflexión. Tal vez alguien muy familiarizado con el lenguaje de Antonioni ya no se «divierta» más con las películas de Spielberg, tal vez le irriten y le resulten insoportablemente aburridas en su incesante movimiento.

Según Heidegger, sentimientos como el tedio deberían regocijarnos, porque a través de ellos tenemos acceso a un mundo más originario que el habitual, más profundo y auténtico. Ciertamente, en la Bolsa de valo-

res no existe el tedio, hay tan sólo gritos, corridas, competencia; la sangre corre velozmente, las excitaciones son constantes, la vida se llena de un interés inusitado. Sin embargo, se trata del mundo más inauténtico e impropio. Pero Vittoria (y, en general, los personajes maravillosamente aburridos de Antonioni) no sacan el provecho ontológico que podrían extraer de sus estados de ánimo fundamentales. En verdad, su tedio es destructivo y deprimente. La angustia que sienten, y que debería constituir una apertura al ser, la viven opresivamente y querrían salir de ella. Claro que Vittoria no quiere salir del tedio como salen su madre o Piero, sino a través del amor («No me importo por dinero, no me interesa ser rica»). Tal vez resida aquí la diferencia entre Heidegger y Antonioni: el acceso al ser parece darse para Heidegger tan sólo a través de estados crepusculares de ánimo (o, al menos, a ellos ha dedicado un mayor número de páginas de su obra). Antonioni hace que sus personajes anhelan un sentimiento tan fundamental como el tedio, pero de sentido contrario: el amor, una experiencia tan plenaria y fundamental como el tedio, pero que lleva (o debería llevar, si existiese) al ser de manera plena. De todas formas, ese amor parece, en sus películas, siempre altamente improbable, y el tedio un estado casi natural de la existencia, estigmatizada por la insuficiencia y la escasez.

El Eclipse consigue este «vaciamiento» de la escena a través de una administración visual de los objetos triviales de lo cotidiano; se muestran personas pasando, pequeños objetos, todo aquello que habitualmente la cámara deja de lado en su selección de «hechos interesantes», «dignos de ser mostrados», el inagotable reino de los objetos y personas que circulan. Como en el Psicoanálisis, en el cine de Antonioni lo trivial es lo fundamental (lo que constituye también una revolución visual en el cine, entrenado para mostrar tan sólo «lo importante»). Los últimos cinco minutos son cruciales para mostrar esto: Vittoria sale del departamento de Piero y la cámara sube por encima de su cabeza y la pierde de vista para siempre. A partir de entonces, se regresará a los mismos lugares por donde Vittoria y Piero han pasado, pero ahora sin ellos: los objetos están allí, las líneas de la calle, los árboles, las mangueras de los parques. Pero no sólo objetos, sino también personas desconocidas que esperan el ómnibus, o simplemente caminan; una especie de desvelamiento de un mundo que los protagonistas no conocen, que ellos dejaron a sus espal-

das, como si objetos y personas invadiesen ávidamente los espacios que Vittoria y Piero han dejado vacíos, hasta el horario de su próximo encuentro. Es como una plenitud de ser que termina de explicar, por puras imágenes, el desencanto existencial de los personajes, como si todo lo que hemos sabido acerca de ellos fuera, en verdad, una consecuencia de su no consciente inmersión en un mundo que subsiste sin su presencia, pero que, lateralmente, los asfixia.

En esta línea de pensamiento hay una mayor profundidad heideggeriana en *El Eclipse* que en el siguiente título de Antonioni, *El Desierto Rojo*. En ambas películas, la protagonista Giuliana (de nuevo Mónica Vitti, totalmente consustanciada con el universo brumoso de Antonioni) presenta el mismo comportamiento vago, angustiado, titubeante y «ausente», sólo que en la película anterior ese comportamiento no tenía ninguna explicación «óptica» en el nivel de los entes. Se trataba, como dice Heidegger, del puro angustiarse por simplemente ser, por estar-ahí arrojado o (antonionescamente) «por no poder amar» (o por haber «dejado de amar»), por razones estructurales, ontológicas y no por esto o aquello. Pero en *El Desierto Rojo*, el comportamiento desencantado de Giuliana se «explica» por el trauma causado por un reciente accidente de automóvil. La explicación óptico-causal del accidente le roba fuerzas a la revelación plenaria del ser que Giuliana va teniendo a lo largo de la película. Su angustia está siempre recostada sobre aquel acontecimiento perfectamente fechado y determinado, y con eso pierde parte de su fuerza ontológica reveladora. Siempre se podrá decir que la aguda concientización de la opacidad de lo real, de la naturaleza inalcanzable del amor, se debe a una «patología», al hecho de que Giuliana «está enferma» (o, como dice Ugo, su marido, a que «aún no consiguió engranar»).

¿Se podrá decir, en apoyo de la diferencia ontológica (entre ser y ente), que el accidente de automóvil fue simplemente un detonador irrelevante para el acceso al ser en cuanto tal? Pero ¿es estrictamente necesario ese apoyo óptico? Antonioni concibe al amor como una especie de vinculación que afianza, como si fuera un ancla, como si «amando» consiguiéramos «entrar» en la realidad, «hacer pié», considerando como superflua la comprensión intelectual de la situación o cualquier otra exigencia de sentido. Giuliana está casada con Ugo (Carlo Chionetti), un estólido, inexpresivo y pragmático ingeniero (completamente hundido

en lo disponible), que la cuida de manera automática y sin afecto, como prolongando los gestos precisos y funcionales que muestra en su lugar de trabajo, una inmensa fábrica que lanza ruidos estruendosos y una asfixiante humareda. Al ocurrir el accidente de Giuliana, Ugo estaba de viaje, y cuando Corrado Zeller (Richard Harris), un apuesto ingeniero que está tratando de hacer negocios con Ugo, le pregunta si él regresó de inmediato al enterarse de lo que había pasado, éste le responde que no, que le dijeron que no era necesario.

Ellos tienen un hijo pequeño, pero Giuliana deja de sentirse apoyada por él cuando el niño le juega inescrupulosamente una broma pesada (finge una parálisis infantil). «El no me necesita, yo lo necesito a él», le dirá Giuliana a Corrado. Y ni siquiera éste, que parecía alimentar una especie de cariño por ella, consigue aproximarse o romper el muro de opacidad que separa a Giuliana del mundo: «Hay algo de horrible en la realidad, y no sé qué es. Ni siquiera tú conseguiste ayudarme», dice ella. Con la ayuda de actores como Harris (y antes Delon), Antonioni se empeña en mostrar que la presencia de hombres atractivos no rescata del abismo existencial, sino que, al contrario, lo agudiza.

Como en *El Eclipse*, el amor es lo que podría salvar a esas mujeres heideggerianas, pero es el amor lo que está precisamente ausente. La concepción antonionesca del amor es ontológica, en el sentido de constituir un estado de ánimo fundamental que consiste en una profunda inserción en el ser que los humanos no consiguen realizar. «No conseguir amar», que parece el estigma de todos los personajes de Antonioni, tiene el mismo contenido ontológico-existencial que la angustia heideggeriana: señala hacia un cierto desapego fundamental y aterrador, como si la frialdad afectiva anunciase una insoportable inhospitalidad, un literal ser expulsado fuera del mundo. Heidegger describe la angustia, precisamente, en términos de inhospitalidad: «En la angustia, se está «extraño» [...]. Pero extrañeza significa igualmente “no sentirse en casa”. [En la angustia] se rompe la familiaridad cotidiana [...]. El ser-en aparece en el “modo” existencial del no sentirse en casa». Cuando Corrado le pregunta a Giuliana, en su cuarto de hotel, qué es, en definitiva, lo que le ocurre, ella le responde lo que, según Heidegger, se responde siempre cuando se pregunta al angustiado qué era lo que le angustiaba: «Nada». El accidente de coche o cualquier otro acontecimiento particular es, en

rigor, dispensable como vía de acceso a esa actitud fundamental. Giuliana podría haber aprendido eso de Vittoria.

Pero, por otro lado, si este filme rebaja los niveles ontológicos de «El Eclipse», desarrolla en imágenes extraordinarias el otro tema heideggeriano, la cuestión de la técnica, la manipulación y la caída de la existencia humana en la mecanización, el enrarecimiento, el ruido ensordecedor y los ritmos productivos, exactamente la puesta en imágenes del «dominio planetario de la técnica» descrito por Heidegger como el más reciente avatar de la metafísica occidental. Ciertamente, la «técnica» no se reduce a las maquinarias industriales (a pesar de que ellas son omnipresentes en *El Desierto Rojo*, junto con el humo, la contaminación, los aparatos electrónicos, el ruido ensordecedor y los residuos). La «técnica» es el dominio de «lo puesto a disposición», donde los propios humanos son transformados en objetos manipulables, olvidados en su posibilidad de acceso al ser, considerados tan sólo en su funcionamiento eficiente. Este sentirse rodeada de automatismos burocráticos y de ritmos cosificantes es, precisamente, el marco de la angustia de Giuliana.

Ambos filmes enfrentan la impropiedad con la propiedad, el anhelo de amor con la tecnología funcional y exitosa, pero en el segundo filme se presenta en imágenes, de una manera opresiva e inevitable, la vinculación esencial de la angustia ontológico-existencial y el predominio de la visión técnica del mundo. Sin embargo, Antonioni parece oscurecer el mensaje heideggeriano de que la técnica, a pesar de todo, es un despliegue de la historia del ser y de que, por tanto, de ella misma habrá de surgir la salvación para el hombre. Las criaturas de Antonioni son presentadas tan abatidas por la tecnologización de lo humano, de sus actitudes y sentimientos, que difícilmente se pueda entender a través de ellas cómo sería posible su salvación a través del pleno asumir del dominio técnico. A esto, Antonioni opone un «amor» siempre evanescente, pero que representaría, si existiese, la única y auténtica salida.

Antonioni y Heidegger parecen tener la misma filosofía al criticar la visión técnico-posesiva del mundo y propiciar una actitud de contemplación y de «dejar ser» a las cosas, con la diferencia (tal vez italiana) de que Antonioni apuesta en favor del *pathos* del «amor», el cual propiciaría un abandono de los entes que evitaría tanto los horrores del tedio como las agonías del mundo informático de entes automatizados. Pero

el amor, para rematar el fracaso existencial, está ausente, existe sólo como anhelo, como vislumbre de un inalcanzable modo de ser. En verdad, el tedio lo prefigura mucho más que el hundimiento en los entes y la tecnología, pero los protagonistas de Antonioni no parecen darse cuenta de la tremenda vecindad entre el amor que buscan y el tedio que los destruye. Tal vez Heidegger aceptase que el amor, en última instancia, es simplemente otro nombre para la angustia.

En *Zabriskie Point*, el contraste heideggeriano entre la existencia propia y la impropia, la tecnología y la apertura poética hacia el ser, está curiosamente entretelado con los hilos de la revolución estudiantil de los años sesenta, la literatura desértica del entonces debutante Sam Sheppard y la música de Pink Floyd, componiendo un filme heideggeriano comprensible para estadounidenses. El resultado fue un rotundo fracaso comercial. La impropiedad está visualmente representada por el aluvión de carteles de propaganda, avisos publicitarios y placas de señales de tránsito, que literalmente bombardean los ojos de protagonistas y espectadores desde el comienzo de la proyección, no permitiendo que se distinga claramente cuándo termina un letrero y cuándo comienza «la realidad», como si los retazos de «mundo verdadero» se hubieran transformado en un mero intervalo entre dos vociferantes anunciadores de productos, como si hombres y automóviles fueran figuras nómades, deambulando en medio de marketing y apelaciones.

La impropiedad, la tecnología automatizante y el total apagarse de los sentimientos primordiales está sobre todo representada por la gran empresa inmobiliaria de Mr. Allen (Rod Taylor), tan sólo preocupado por vender terrenos en pleno desierto dentro de un proyecto llamado Sunnydunes (dunas soleadas) a través de avisos publicitarios que degradan la inmensidad sagrada de la naturaleza al nivel de la trivialidad consumista y fotografiable. Pero la propiedad existencial tampoco está en los inconducentes grupos de ultraizquierda. Al principio de la película se muestra una agotadora discusión política en la cual las intervenciones, los dedos levantados y las voces de orden se diferencian poco del automatismo y la productividad de los discursos de los empresarios o de los dedos levantados de los accionistas de *El Eclipse*. La autenticidad existencial es vivida por los dos jóvenes, Daria (Daria Halprin) y Mark (Mark Freshette), dos estudiantes un tanto escépticos y distraídos que se

encuentran mágicamente en el desierto (cerca de un lugar llamado Zabriskie Point), se aman sin conocerse y se separan para siempre poco después, antes de la muerte del joven a bordo de un avión robado.

En verdad, Antonioni muestra cómo los dos jóvenes hacen la auténtica revolución en pleno desierto, simplemente amándose (y es esto lo que tal vez torne tan poco antonionesco este filme de Antonioni: dos personas consiguen finalmente amarse, tal vez bajo los auspicios de Woodstock), operando con sus propios cuerpos la gran transformación, silenciosa y profunda. La aparición mágica de otras parejas de amantes en medio del desierto donde, realmente, sólo están ellos dos, prefigura la universalización (la única posible) del acto revolucionario. Tal vez la presencia de la violencia, un elemento bastante insólito en el cine de Antonioni, haya mostrado que el amor, aquel que Vittoria y Giuliana buscaban en vano, sólo puede ser obtenido a través de la reivindicación y el conflicto político.

En la discusión del comienzo, el joven Mark ha mostrado su escepticismo respecto de la acción colectiva y, como corresponde, ha sido de inmediato acusado de «individualista pequeño-burgués». Mientras conduce su camión, le dice a su amigo que toma muy en serio el cambio social, pero que siente que debe hacerlo todo él mismo. En pleno desierto, le dice a Daria que es necesario considerar a la policía y a las autoridades como enemigos, para poder hacerlos reventar. «¿Quién hará eso? ¿Tu grupo?», pregunta ella. «Tú y yo, nena», responde Mark. En verdad, la revolución de ambos se produce sin ninguna matanza, simplemente adentrándose en la naturaleza con actitud sagrada y siguiendo sus ritmos mágicos y liberadores. Eso contrasta con la visión turística del desierto (un matrimonio de turistas se detiene cerca de Zabriskie Point y comentan: ¿Cómo nadie abrió un restaurante aquí? Ganarían lo que quisieran»), y con el proyecto de Sunnydunes, que pretende transformar el desierto en un montón de piscinas, bares y campos de golf. Parece escucharse a Heidegger:

Este término medio en la determinación de lo que puede y debe intentarse vigila sobre todo conato de excepción. Todo privilegio resulta abatido sin meter ruido. Todo lo original es aplanado como cosa sabida ha largo tiempo, de la noche a la mañana. Todo lo conquistado ardientemente se vuelve vulgar. Todo misterio pierde su fuerza. (Heidegger, *Ser y Tiempo*, § 27, pág. 144).

El joven Mark transfigura la medianidad acartonada y artificiosa mediante una creatividad subversiva e intransigente. Mark roba el avión y lo pinta con motivos caricaturescos y chillones; hace su revolución con los medios de la burguesía, pero sin pactos.

La aventura en *Zabriskie Point* tiene otro aspecto heideggeriano: la vuelta al origen, a algo de arcaico. Una placa enclavada en el lugar explica: «Área de antiguos lechos de lagos, depositados hace 5 o 10 millones de años. Los lechos emergieron debido a la fuerza del viento y el agua, causando su erosión...». El recuerdo del origen es, tal vez, en medio de la supercivilización, la mayor de las transgresiones. En verdad, el origen es también la muerte (Zabriskie Point queda cerca del «Valle de la Muerte»), y cuando Daria comenta: «Aquí es calmo», Mark responde: «No, es muerto». La autenticidad y apertura al ser también se asoman al desierto de la muerte y deben alejarse de la vertiginosa «vitalidad» de las ciudades grandes.

Sin embargo, la subversión de los dos jóvenes —especie de Adán y Eva de la Revolución sexual— habrá sido consumada en medio de la fugacidad y del peligro: Mark se ha encontrado en pleno desierto con Daria porque ha robado un avión, y Daria salió al azar, en un automóvil prestado, en busca de un pueblecito cuyo nombre termina con «ville» y que, según le dice por teléfono a su patrón (Mr. Allen), es «muy bueno para meditar». Es decir, ambos jóvenes han salido de la ciudad sin objetivos precisos, para salir y no para llegar a algún lugar. «Necesitaba abandonar la tierra», explica Mark a Daria, en pleno desierto, cuando ella le pregunta por qué robó el avión. El encuentro mágico e instaurador se produce, pues, en medio de la más completa fragilidad. Pocas horas después, la tecnología, la vigilancia policial y la visión productivista del mundo habrán recuperado el pleno control de la situación. Como una vez se lo dijo Theodor Adorno a Heidegger, con triste ironía, toda «existencia superior», basada en la autenticidad «sólo vive gracias a la tolerancia del proceso de industrialización, al igual que los animales salvajes de África sólo viven por la gracia de las compañías de aviación que, por casualidad, aún no han colocado sus grandes campos de aterrizaje en los lugares correspondientes. Se trata de algo internamente efímero y pasajero» (Adorno, *Terminología Filosófica*, tomo I, pág. 117).

El maravilloso desierto en donde ha acontecido la revolución sexual-política de Daria y Mark es considerado tan sólo objeto de loteo

por parte de Mr. Allen, que ha enclavado su mansión en el medio del desierto, para mejor hacer sus millonarios negocios inmobiliarios. Pero el desierto es el propio ámbito de la *Gelassenheit*, del abandono, en contraste con el aturdimiento, el consumismo y la violencia de la gran ciudad. La policía represora mata al joven Mark, y Daria llora silenciosa en pleno desierto y bajo los batúques de Pink Floyd. Al llegar a la lujosa mansión de su patrón, se da cuenta de que ya no consigue integrarse y huye; pero antes, se para al frente de la mansión, mirándola con rara intensidad, e imagina que estalla en mil pedazos en sucesivas explosiones, en las que vuelan por los aires televisores, ropas y libros, estos últimos también parte de la contaminación existencial. En verdad, la auténtica revolución ha sido realizada en el desierto, y la explosión imaginaria lleva la destrucción de la burguesía al reducto de los deseos. En verdad, *Blow-Up*, el film anterior de Antonioni, ya había soterrado la revolución en el plano de la fantasía.

Es lamentable que Heidegger haya despreciado al cine viéndolo tan sólo como un producto técnico de «olvido del ser», sin visualizar nunca su portentosa capacidad para «desvelar el ser del ente», como sí se lo reconoció a la poesía. Él escribe, en *Serenidad*:

Cada día, a todas horas están hechizados por la radio y la televisión. Semana tras semana las películas los arrebatan a ámbitos insólitos para el común sentir, pero que con frecuencia son bien ordinarios y simulan un mundo que no es mundo alguno. En todas partes están a mano las revistas ilustradas. Todo esto con que los modernos instrumentos técnicos de información estimulan, asaltan y agitan hora tras hora al hombre... (*Serenidad*, págs. 20-21).

Pero dentro del pensamiento heideggeriano, lo que él dice sobre el poder «descubridor» de la poesía, de su relación interna con la verdad como des-ocultar, podría perfectamente decirse del cine. También el cine piensa.

En el filme de Lindsay Anderson, *Ballenas de agosto*, se cuenta la convivencia de dos hermanas ancianas, Sarah Webber (Lillian Gish) y Libby Webber (Bette Davis) en una casa al borde del mar. (Las actrices tenían, respectivamente, 91 y 79 años cuando filmaron esta película.) El film es «ontológico» en el sentido de que no existe drama alguno que las aqueje, nada óntico que les ocurra: nadie se enferma, nadie muere, nadie

mata a nadie, nadie miente, nadie se pierde, nadie viaja, no hay ninguna situación de violencia, ni sorpresas de ningún tipo. El filme simplemente muestra la vida actual de ambas *después de haber vivido*. No les ha ocurrido nada de extraordinario y, desde el punto de vista óntico, sus vidas ni siquiera merecerían ser objeto de una película, ya que, estrictamente hablando, no hay nada particularmente «interesante» para mostrar, a no ser el hecho bruto de que envejecieron y esperan la muerte próxima. Para ellas, así como para cada uno de nosotros, lo que «ocurrió» fue la más extraña y terrible de las experiencias: *vivir*. Pero para cualquier otro que lo vea «desde afuera», aquello no se parece en absoluto a un espectáculo, a algo que valdría la pena destacar.

Al comienzo del filme se las muestra jóvenes y jubilosas, vestidas de blanco, como a través de la bruma de un antiguo sueño, rientes y despreocupadas, corriendo ansiosamente hacia la playa para tratar de avistar a las ballenas que, año tras año, suelen aparecer por esos parajes, como portadoras de alguna inasible buena nueva que, en verdad, nunca se materializa. Se trata, pura y simplemente, de ver a las ballenas, para nada, para verlas aparecer, para contemplarlas, para dejarlas ser, como una epifanía milagrosa en su regular aparición. Cinco minutos después estamos delante de ellas, envejecidas. No ocurrió nada en el ínterin, ónticamente hablando, o —se podría decir, ocurrió la nada— tan sólo las cosas que suelen ocurrir en una vida común: amor, desprecio, alegrías, amarguras, expectativas y frustraciones. Simplemente, la vida pasó, transcurrió, ya no es más, la vejez llegó, la condición humana se consumó, se volvió evidente después de muchos años de ocultamientos y disfraces. Esa nada que transcurrió es, paradójicamente, todo lo que tenía que ocurrir. Las dos mujeres vivieron sus vidas, terminaron, están frente a su condición, frente al ser que fue disimulado en medio del ruido de los entes durante tantos años: ahora está allí, consumado y listo. El «ser-para-la-muerte» que, según Heidegger, constituye una estructura permanente de la existencia, se manifiesta ahora sin sus habituales tapujos.

Las ballenas de agosto son, para las dos mujeres, puras cosas de contemplación, aquello que queda de los objetos cuando se les ha retirado su «utilidad» manipulable en el mundo de los entes, y quedan simplemente como «estando ahí» para nada. Para tener un saber de las cosas

como cosas, sin que se reduzca a un conocimiento de manipulación y control, como escribe Heidegger en *El origen de la obra de arte*:

[...] Es necesario alejar los prejuicios y abusos de aquellas maneras de pensar [utilitarias] dejando por ejemplo que la cosa descanse en sí misma, en su manera de ser cosa. ¿Qué parece más fácil que dejar al ente ser precisamente el ente que es? [...] Debemos volvernos al ente mismo para pensar en su ser, pero precisamente de manera de dejarlo descansar sobre sí en su esencia. (Heidegger, *El origen de la obra de arte*, pág. 56).

Las ballenas no tienen ningún atractivo especial, estético o utilitario; aparecen, en la juventud de las dos mujeres, como el indeterminado augurio de alguna cosa mejor que nunca llega. Ya viejas, ambas se dan cuenta, de dos maneras distintas, de que las ballenas no auguraban nada, que nada prometían, que la dádiva eran simplemente ellas mismas, ellas siendo allí, en medio del estallido de las olas. El envejecimiento, la supresión del futuro, el paso del tiempo, colocó a las dos hermanas ante el ser. Y las ballenas, aguardadas como lo eran antes, ahora frente a la ausencia de futuro parecen decir algo acerca de la vida, no de los meros acontecimientos dentro de ella (pues no habrá más acontecimientos), sino de la vida misma en cuanto tal, en su movimiento incesante y autosuficiente, como el movimiento del mar.

En esta metáfora de las ballenas y el mar se manifiesta la orientación heideggeriana de lo que nuestro filósofo denomina la «propiedad», congruente con la apertura originaria y plena hacia el originario ser del ente, en contra de la actitud inauténtica habitual, de negación del ser (y de la nada), en beneficio del aturdimiento y el olvido, en medio de los entes que aparentemente cobijan y protegen, postergando el enfrentamiento final con nuestra condición desnuda. En rigor, no haría falta envejecer y «tener poco tiempo por delante» para dejarse afectar por el ser del ente en cuanto tal, ya que somos, desde que nacemos, seres-para-la muerte, y el tiempo que ópticamente tenemos por delante no es aquello que nos constituye, sino simplemente el ambiente en el que se desarrollará nuestro ser. La historicidad del ser no es la simple temporalidad de los acontecimientos, de «las cosas que ocurren», sino nuestra propia hechura, aquello de lo que estamos constituidos.

¿Es heideggeriana la actitud de alguna de las dos hermanas Webber? Ciertamente, el filme se refiere a dos posibles posturas frente al hecho plenario de haber sido; en ese sentido, puede ser visto como el desarrollo de un concepto-imagen del paso del tiempo y sus modos de apropiación. Sarah es animosa, llena de espíritu, siempre haciendo nuevos planes, amante de la naturaleza y extremadamente cordial con las personas (particularmente, con el señor Maranow [Vincent Price, también en su vejez, pero no en su último filme, como ellas]), un vecino de origen ruso, ex miembro de la nobleza, extremadamente cordial y afirmativo, que suele pescar en las proximidades de la casa de las dos ancianas), mientras que Libby es todo lo contrario: casi ciega, amarga, llena de recuerdos dolorosos, desilusionada, harta de vivir, y extremadamente agresiva y desagradable con las personas. Durante una pesadilla nocturna, Libby se levanta de la cama y, como sonámbula, se dirige hacia su hermana y le dice: «Ella está aquí, ha venido a buscarnos», a lo que Sarah replica, firmemente: «Habla por ti misma. Mi vida no ha terminado aún». Sarah se mantiene ocupada con mil pequeños quehaceres, con la limpieza de la casa, la comida y con sus propios vestidos, atenta a las estaciones y a los cambios de clima, forma de vida que merece el comentario sardónico de Libby: «Ocupada, ocupada, ocupada...¡siempre ocupada!», ya que ella, ciega y ausente, parece indiferente a todo lo que ocurre a su alrededor.

Libby tiene la actitud amarga y decepcionada de quien ya no puede continuar postergando el enfrentamiento con el ser. Pero Sarah, con su optimismo y su actitud positiva ante la vida, tal vez no asuma una actitud más auténtica que su desagradable hermana. Simplemente ella aún tiene las fuerzas suficientes como para considerar al escaso tiempo que le resta todavía como «un futuro», aunque corto, suficientemente lleno de entes que puedan continuar separándola aún de su verdadera condición, que ella no asume. Su actitud es la de «no pensar en la muerte», incluso ante su presencia cercana, una de las actitudes que Heidegger criticaría en su analítica existencial de la muerte. De todas maneras, en su actitud esperanzada, Sarah parece abrirse de manera más promisoría para el ámbito del ser, al mostrar una capacidad de encuentro con las cosas simples —flores, objetos de cocina, ropas— infinitamente mayor que la demostrada por su hermana. El hundimiento en los entes de Sarah parece tener un peso ontológico más profundo y auténtico que el de Libby.

La sensible cámara de Lindsay Anderson (autor, en décadas pasadas, de explosivas obras de protesta, como *If* [1969] y *Un hombre de suerte* [1973]) pasa por los objetos comunes de la casa, muestra fotografías antiguas y constantemente enfoca el mar, generoso e imponente, con su música incesante, como ritmando el flujo mismo de la vida. El filme transmite, a través de sus imágenes, la posibilidad —abierta a las dos hermanas— de una particular «disposición de ánimo», la posibilidad siempre abierta de «dejarse estar» en el flujo de la vida, sin recriminaciones ni cobranzas, apoyándose en su simplicidad y linealidad, sin distanciamientos intelectuales ni resentimientos, mostrando que nada puede aparecer de nuevo en el estricto plano ontológico, y que si la vida puede ser problematizada en la vejez, significa que ya podía serlo en la juventud, o no serlo nunca.

Ciertamente, las actitudes frente a la consumación de la condición humana (la vejez, el debilitamiento, la decadencia) pueden ser asumidas de maneras diferentes, de la manera animosa o de la manera derrotista. Pero es la misma condición humana, finita y frágil, lo que obliga a las personas a asumir actitudes de ese tipo, cualquiera que ella sea. Todo ser humano puede definirse como una cierta reacción (amarga o jubilosa) ante el mismo hecho fundamental. Esta bellísima película ayuda a entender esto. El mero envejecer, en este filme, pertenece al mismo registro que el mero «dejar de amar» en los filmes de Antonioni: experiencias fundadoras que nos ponen en contacto con lo que somos, y abren una perspectiva, visualmente desarrollada, de asumir nuestro ser, más allá de las personas concretas que conseguimos ser.

En el final hay un cambio de actitud en la amarga Libby Webber. En varios momentos del filme, la animosa Sarah ha planteado la idea de abrir una ventana panorámica al frente de la casa para tener una mejor visión del mar, pero Libby siempre se ha opuesto, alegando que ya están demasiado viejas como para emprender algo nuevo. Al concordar en abrir la ventana, Libby se pliega a la actitud de Sarah y acepta continuar administrando su futuro, aunque estrecho, y dándole aún sentido a la vida. ¿Comprenden ellas que la extensión de ese futuro —grande cuando eran jóvenes— fue siempre exactamente el mismo desde el punto de vista ontológico-existencial adoptado por Heidegger? Inmediatamente después de la decisión de construir la ventana panorámica, las dos ancia-

nas salen juntas a la playa, en dirección a un peñasco desde el cual, mirando hacia lo lejos, esperarán ver aparecer a las ballenas. Ellas no aparecen, pero el año que viene, tal vez, quién sabe...

Construcción de un concepto: condición humana y moralidad terminal. (El último acto de amor)



Eutanasia poética. *Amour*
(Michael Haneke, Austria, 2012)

Michael Haneke, director alemán, hizo en 2012 un filme llamado *Amour*. Dos ancianos profesores de música, George (Jean-Louis Trintignant) y Anne (Emmanuele Riva), están casados y mantienen muchos alumnos y admiradores. Ella comienza a sentir los síntomas de una enfermedad que primero la deja ausente de manera intermitente, y después avanza de manera irreversible, paralizándola paulatinamente. Las imágenes narran su decadencia y la angustia del marido para ayudarla a continuar viviendo. Ella sugiere que no quiere existir en esas condiciones. En la escena crucial del filme, Anne está en cama, quejándose y ya sin poder hablar. La cámara, totalmente estática durante toda la escena, capta a George sentándose en la cama; le pregunta a Anne dónde duele, le toma la mano y le pregunta si quiere que le cuente una historia; ella continúa quejándose; él le pide que no grite porque está ronco y no podrá contar la his-

toria; cuenta entonces una presunta historia de infancia, pero durante el largo relato da la impresión de que todo es inventado: cuando era niño, tendría unos diez años, George fue llevado a un campamento en un castillo en el cual había un programa de actividades muy tiránico; debían levantarse a las seis de la mañana y entrar en un lago; la comida era horrible, pero eran obligados a comer; muchas veces, el pequeño Georges lloraba amargamente. En cierto momento hizo un pacto con su madre: si todo iba bien en el campamento, enviaría una postal llena de flores; si todo iba mal, una llena de estrellas; sus postales estaban siempre llenas de estrellas. A medida que Georges cuenta la historia, Anne deja de quejarse y parece dormir. Por fin, siguiendo su narración, Georges cuenta que se enfermó de difteria, con mucha fiebre, y fue a parar al hospital. Georges suelta la mano de Anne y la pone bajo las cobijas; después se inclina por encima de la cama, agarra una almohada grande y, abruptamente, la coloca con fuerza encima del rostro de Anne, se lanza encima de la almohada tratando de impedir la respiración de su mujer; por varios segundos, Anne se debate, sus piernas se mueven resistiéndose a morir (a pesar de haber manifestado ese deseo tiempos atrás). Después de unos segundos, el cuerpo debilitado de Anne se queda inmóvil. Sin retirar la almohada, Georges se queda quieto y respirando fuerte, al lado de la cama, mirando a lo lejos, exhausto.

Aquí se construye el concepto-imagen de una moralidad delante de la consumación de una vida. Se muestra a través de imágenes la plausibilidad de un terminar voluntario, más de lo que podrían decirlo mil palabras de algún tratado pro-eutanasia. El filme no ostenta especiales virtudes formales —cámara estática, montaje tradicional, actuaciones ortodoxas, guión lineal— y su emoción proviene transparentemente de la propia condición humana, siendo exhibida en toda su crudeza. Muchos años antes, en *Kapó* (1959), de Gillo Pontecorvo, la actriz Emmanuelle Riva había hecho el papel de una mujer joven que se suicida en un campo de concentración porque los nazis habían vuelto su vida insostenible. *Amour* se muestra como un filme ontológico heideggeriano al mostrarnos que la vida misma puede encargarse de tornar cualquier vida humana insostenible. La idea de las imágenes finales es que una forma sublime de amor puede surgir de esta situación límite, que no amamos sólo para continuar existiendo, sino también para ayudar a morir, para

ser sujetos de nuestras propias muertes. Una tesis en imágenes que tiene una fuerza emocional que promueve y refuerza una humanización de la muerte, sugiriendo que la ética no debería limitarse a ser una ética de la «vida buena», sino también de una «buena muerte».

Más películas vacías

«Soy de carne y hueso, pero no soy humano», dice el vampiro Louis Pointe du Lac (Brad Pitt) al atónito periodista Malloy (Christian Slater), que lo entrevista en una vivienda deshabitada, en medio de San Francisco. Entrevista con el vampiro, de Neil Jordan (1994) (basado en una novela de Anne Rice), es una reflexión sobre la condición humana, y una astuta apuesta a favor de la humanidad, al presentar de manera horrenda el más acariciado sueño de los seres humanos: la inmortalidad. La sobrevivencia de los vampiros es tan oprobiosa, vil, baja y mezquina, tan llena de sangre y tedio, que quien la contempla, entre el horror y la fascinación, no puede menos que dar gracias por su finitud luminosa, por la extraordinaria gracia de poder morir.

Hace doscientos años, Louis inició su viaje a los infiernos del vampirismo inmortal, cuando deseó fervientemente morir (después de haber perdido a la mujer amada y a su hija que estaba por nacer). Querer perderlo todo, ser indiferente a cualquier cosa, preferir estar muerto, parece ser el estado de ánimo propicio para el certero ataque del vampiro, como si éste fuese la corporización de la Decepción delante del ser, el oprobioso cansancio de todo, el ferviente deseo de no haber sido. «Mi invitación estaba abierta para cualquiera. Para la prostituta que me acompañaba, para el gigoló que la seguía. Pero fue un vampiro quien la aceptó». En efecto, el siniestro Lestat de Lioncourt (Tom Cruise) se aprovecha de la desesperación de Louis y le ofrece «una nueva vida», vida eterna, sin dolor, enfermedades ni muerte, un paraíso en donde nunca se envejece ni se decae. La mordida fatal de Lestat mata el cuerpo mortal de Louis, pero en pocos instantes él renace como espíritu inmortal. El problema es que ese espíritu es un animal siempre sediento de sangre humana, habitante de agujeros inmundos, incapaz de construir nada o de ver el mundo con ojos científicos o artísticos. Tiene todos los

atributos espirituales, eternos y universales que siempre han deseado los creyentes en Dios, sólo que del lado negativo: se trata de un monstruo sobrenatural y eterno.

Lestat conduce a Louis a una vida de goces y asesinatos, de excesos crepusculares regados de vino y sangre, escudados en una fingida vida normal, en una casa humana, servidos por perplejos criados humanos. Lestat parece estar —en su cinismo e insaciabilidad— completamente cómodo dentro de esa horrorosa vigilia eterna, pero Louis siente culpa por lo que hace, compulsivamente, como vampiro, al lado de su siniestro maestro y compañero de sangre. La gracia y el interés del libro de Rice, y de su transcripción cinematográfica, es Louis, este curioso vampiro con conciencia cristiana, anómalo y renegado, que no acaba de ser vampiro, monstruo de espíritu dividido a quien le fue ofrecida una inmortalidad muy diferente de la esperada. Como le dice más tarde el vampiro Armand (Antonio Banderas), Louis es «un vampiro con alma humana, un inmortal con pasiones mortales», y ése es su particular infierno, como si el amor y la buena espiritualidad fuesen curiosos patrimonios de seres finitos, como si alguien inmortal fuera ontológicamente incapaz de amar. Es Louis el portador del concepto-imagen que trata de decir algo fundamental acerca de la inmortalidad: que ella no puede ser deseada sin condiciones. La humanidad debe ser preferida a la inmortalidad.

Pero el rechazo explícito de la inmortalidad vampírica viene por el lado de la pequeña Claudia (Kirsten Dunst, en sus comienzos), una bella criatura de catorce años vampirizada por Louis y que, cuando descubre su condición de inmortal, se desespera y maldice a sus siniestros creadores. A la vista de una bella mujer adulta, semidesnuda en una ventana, Claudia pregunta a Louis si alguna vez será como ella, y al saber que no, que siempre será una niña, se rebela contra tal destino, manifiesta que quiere crecer y cambiar, como los otros, y exige a gritos que le devuelvan su mortalidad. Para zaherirla, Lestat le dice, en cierto momento: «Quisiera estar ahora con una bella mujer, con una mujer con los encantos que nunca tendrás». Claudia considera su inmortalidad como una maldición. En el «Théâtre des vampires», al que Armand lleva más tarde a Louis y Claudia, se desarrolla una pieza teatral en donde una mujer mortal es asediada por vampiros. Ella grita y se debate, diciendo que no quiere morir. Un vampiro le dice que ahora o después, es lo mismo, que

se trata de morir, y que es mejor ahora, antes de que llegue la vejez y la decadencia. La infeliz mortal grita, con total convicción: «¡No me importa!», proclamando su clara opción por la finitud.

Ésta es precisamente la actitud que resulta inexplicable para el periodista Malloy, que está entrevistando al vampiro: «Cualquiera daría todo —yo mismo daría todo— para tener ese estado, para tener todo ese poder, para ver todo lo que usted vio» (¡en doscientos años!). Las imágenes muestran el querer ser inmortal como una pasión morbosa. En verdad, los valores superiores parecen visceralmente unidos a la finitud. Una inmortalidad animalesca no es mejor que una mortalidad humana, rica, matizada y creativa. La inmortalidad no es, pues, deseable por sí misma, sino que precisa —dicen Rice y Jordan— de cualidades. A pesar de angustias y frustraciones, de la terrible experiencia del límite, el esfuerzo por la humanización vale la pena, y es esencial a ese esfuerzo el que debamos hacerlo en tiempo insuficiente. Un ser con un tiempo indefinido delante de sí perdería toda noción de los valores, caería en la indiferencia total, en donde la esperanza sería superflua y el amor un adorno. La simbología del filme sugiere que el salvajismo, la mezquindad y la bajeza de los vampiros son un producto de su inmortalidad, y no al revés. No es ser vampiro lo que nos tornaría inmortales, sino la inmortalidad lo que nos tornaría vampiros.

Pero esto puede ser falaz. La película encomia un «canto a la vida» presentando una alternativa monstruosa (una eternidad bañada en sangre), que acaba teniendo como efecto tornar nuestra vida finita soportable y «bella», en contraste con esa eternidad horrorosa. Pero ¿quién sabe cuál es, a ciencia cierta, el precio justo de la eternidad? Un truco retórico admirablemente bien hecho que no nos impide pensar, como ideal perfectamente deseable, una serena inmortalidad humana, en donde pudiéramos dedicar un siglo a las bellas artes, un siglo a la filosofía y otro a las ciencias positivas sin tener que morder a nadie. La pequeña Claudia se desespera al ver a la mujer desnuda en la ventana por el hecho de que nunca va a crecer y ser como ella, maldiciendo su inmortalidad. Pero ¿no la desearía de nuevo si, al transformarse en una beldad adulta, viera que envejece día a día, perdiendo inexorablemente su belleza? La vampirización de la tesis de la inmortalidad contrabandea la idea de que no puede haber buena inmortalidad, que la inmortalidad sólo puede ser pensada

arruinando los valores y que, por tanto, debemos preferir alegremente nuestra mortalidad delante de la posibilidad de cederla a cambio de los valores que nos torna humanos.

Las viejecitas de *Ballenas de agosto* se encuentran frente a frente con su finitud precisamente asumiendo en su radicalidad su humanidad y sus valores. No precisarían de esto si el bello Lestat desembarcase en la tranquila playa de Sarah y Libby Webber y les diera un mordisco inmortalizador. Toda la filosofía heideggeriana está pensada para un ser finito que se abre al ser, pero un inmortal que desafiase a la finitud dejaría de tener frente a sí esta agotadora faena ontológica. En verdad, Lestat desarrolla en su vida de crímenes y lascivia tan sólo una actitud utilitaria y de aprovechamiento, sin ningún componente contemplativo. No lo precisa, él es inmortal. Al quebrarse la condición humana, la relación con el ser se altera y resquebraja. ¿Aceptaríamos ser vampiros aun cuando dejásemos con eso de ser pastores del ser? ¿Es una decisión difícil! Siendo criaturas finitas, la filosofía de Heidegger parece un buen consuelo, pero si tuviéramos la mínima oportunidad de ser inmortales, de no morir nunca, ¿no estaríamos dispuestos a cambiar nuestra «abertura al ser» por la inmortalidad del ser? ¿Y no podríamos ser capaces de crear nuevos valores en nuestra flamante condición?

Al mismo tiempo que Louis proporciona un inquietante concepto-imagen de las dificultades de una inmortalidad sin cualidades, ¿no nos muestran sus encantadores escrúpulos que, tal vez, sería posible reedificar los valores (éticos especialmente) dentro de la inmortalidad vampírica? ¿Somos, a final de cuentas, tan diferentes de los vampiros de Anne Rice y Neil Jordan? Los seres humanos, ya en nuestro mundo mortal, cambian su dignidad humana y sus valores éticos por tantas cosas (confort, riquezas, privilegios, ventajas sociales). ¿Por qué no darían un paso más, haciendo nuevas concesiones, cuando nada menos que la inmortalidad les fuera ofrecida en cambio?

Fuera del circuito comercial, especialmente de las producciones de Hollywood, hoy en día se crean profusamente películas vacías, obras que simplemente enfocan la vida pasando, el ser mismo siendo, estando ahí en suspenso, con toda su lasitud, su pereza, su color gris, su indiferencia. Además de Antonioni (a partir de *La aventura*, pues sus filmes anteriores no eran vacíos), ya hay antecedentes de ese tipo de cine en

obras como *Moderato Cantabile* (1960), de Peter Brook, sobre texto de Marguerite Duras, y en *Verano en la ciudad* (1970), ópera prima de Wim Wenders. Cineastas orientales como el chino Jia Zhangke, en obras como *Placeres desconocidos* (2002) y *Naturaleza muerta* (2006), o el malayo Hsai Ming-Liang, en *Vive l'amour* (1994) y *El río* (1997), o latinoamericanos como la argentina Lucrecia Martel en *La ciénaga* (2001) y *La mujer sin cabeza* (2008), consiguen captar con la cámara el puro ritmo nadificador de la existencia, apoyada en pequeños hechos que no son propiamente «narrados», sino utilizados como vagos temas de referencia para una vida que sigue simplemente su curso. El aburrimiento (analizado por Heidegger en su libro *Conceptos fundamentales de la Metafísica*), es intencionalmente preservado como forma de ánimo apropiada para aprender a ver estos filmes con toda su carga ontológica, su desinterés por entes (de los cuales ya se ocupó profusamente, y aún se ocupa, el cine comercial: amores pasionales, rescates suicidas, misiones imposibles, hechos extraordinarios y denuncias sociales automáticas).

Los directores norteamericanos no son demasiado sensibles al vacío, pero hay tres excepciones parciales (pues ninguno de estos realizadores hizo una obra enteramente vacía): Jim Jarmush, el más vacío de los directores estadounidense, al menos en filmes como *Más extraños que el paraíso* (1982), *Mystery train* (1989), *Dead man* (1995) y *Los límites del control* (2009), además de algunos episodios de la serie *Coffe and Cigarettes* (pero no en *Down by law* o *Broken Flowers*, excelentes, pero no vacías). Nadie como él para captar la existencia en su fluir, el paso intrascendente del tiempo muerto, en donde hasta la muerte se transforma en detalle cotidiano abrumadoramente aburrido. La segunda excepción es David Lynch en filmes como *Eraserhead* (1977), *Mulholland drive* (2001) e *Inland Empire* (2006) (pero no en *El hombre elefante*, y sólo en partes de *Terciopelo azul*). El más irregular cineasta vacío norteamericano es Gus Van Sant, con obras existenciales notables como *Gerry* (2002), *Elephant* (2003) y *Paranoid Park* (2007); pero hay que olvidarse de *El indomable Will Hunting* o *Milk*, obras totalmente «llenas», películas esencialistas, si podemos decirlo así.

Ejercicio 13

Sartre, Thelma, Louise

y el infierno de un matrimonio sueco

(La existencia y la libertad)

Condenados a elegir libremente

Jean-Paul Sartre fue un filósofo francés, nacido en París, en 1905. En 1924 se matriculó en la Escuela Normal Superior, en donde conoció a Simone de Beauvoir, una mujer que tendría enorme importancia en su vida personal e intelectual. No fue un alumno brillante. Le interesaron sobre todo las clases del filósofo Alain, que discutía cuestiones vinculadas con la libertad. Sartre terminó sus estudios en 1928, y en 1931 fue nombrado profesor de filosofía en Le Havre. En 1933 pasó un año en Alemania, en donde se interesó por la Fenomenología de Edmund Husserl, el análisis de la existencia de Martin Heidegger, la filosofía de los valores de Max Scheler y la filosofía subjetiva de Sören Kierkegaard. En verdad, Sartre no fue nunca un pensador radicalmente original, dejando que su reflexión fuera marcada por la de otros pensadores. (A la nómina anterior, habría que agregar a Hegel, Marx y Freud). A través de esos otros filósofos, fue dando poco a poco una mejor formulación a su propio pensamiento crítico, asumido como ateo, negativo y cargado de una

responsabilidad dramática, en el que trata de mostrar la radical falta de justificación de la existencia y la necesidad de crearla desde la nada, ya que no existe una «naturaleza humana» dada de antemano.

Luchó en la Segunda Guerra Mundial, y en 1940 fue hecho prisionero por los alemanes y enviado al campo de concentración de Trier. En 1941 consiguió escapar y volvió a Francia, donde entró en la Resistencia. Fundó el movimiento Socialismo y Libertad, militando contra la ocupación alemana y los colaboracionistas franceses. Sartre fue eminentemente un escritor, y su obra literaria es tan importante como su producción estrictamente filosófica. Ya en 1938 había publicado una novela filosófica *La Náusea*, en la cual exponía literariamente su actitud fundamental frente al mundo. Durante la ocupación, en 1943, escribió y escenificó su primera pieza teatral, *Las moscas*, en la que exponía simbólicamente la situación política de su país e instaba a luchar contra los alemanes. En el mismo año publicó su primera obra filosófica importante, *El Ser y la Nada*.

Cuando terminó la guerra, fundó la revista *Tiempos modernos*, juntamente con otros filósofos e intelectuales franceses, como Maurice MerleauPonty y Raymond Aron. Su obra filosófica fue criticada por ser nihilista y quietista, por hacer ver tan sólo el lado débil e impotente del ser humano e impedir cualquier actitud ética responsable. Sartre se defendió vehementemente contra esas críticas, escribiendo un opúsculo circunstancial, llamado *El existencialismo es un humanismo*.

Durante el resto de la década de 1940 y a lo largo de 1950 escribió numerosas piezas de teatro, siempre comprometidas políticamente. En 1952 ingresó en el Partido Comunista, con el que siempre mantuvo conflictos y tensiones, y del que se retiró definitivamente en 1956. Sólo en el año 1960 publicó su segunda gran obra filosófica, *Crítica de la razón dialéctica*. Interesado por los movimientos políticos de todo el mundo, también se sensibilizó por la situación latinoamericana, y viajó a Cuba y a Brasil en la década de 1960. En 1961 escribió un prefacio para el clásico *Los condenados de la tierra*, de Frantz Fanon, escritor de la Martinica de ascendencia africana, comprometido con la independencia de Argelia. En 1964, Sartre rechazó el Premio Nobel de Literatura por considerarlo «un premio burgués, que sólo es conferido a escritores reaccionarios y contrarrevolucionarios». Durante la guerra del Vietnam formó parte, junto con Bertrand Russell y otros intelectuales

de vanguardia, del Tribunal Russell, que juzgaba la política estadounidense, y que llegó a condenar al entonces presidente Lyndon Johnson como «criminal de guerra».

Su trayectoria intelectual, su militancia, su ideario artístico-filosófico, fueron acompañados con particular sensibilidad por su compañera y aliada de toda la vida, Simone de Beauvoir («la persona que mejor me conoce», según dijo Sartre una vez) a través de numerosas obras semiliterarias, de carácter biográfico (como *Memorias de una joven formal*, *La plenitud de la vida* y *La ceremonia del adiós*), donde narra la relación que tuvo con el filósofo, desde los años de estudio hasta la muerte de Sartre. Él y Simone no se separaron duraderamente desde que se conocieron en la escuela, llevando una vida al mismo tiempo libre y conjunta, respetando cada uno de ellos la libertad del otro (inclusive la libertad sexual), viviendo juntos por largos períodos, separándose y volviéndose a encontrar. También los penosos últimos años de Sartre, casi ciego, han sido registrados por Simone de Beauvoir en la última de las obras mencionadas. No obstante a haber sido, en la década de 1940, el filósofo de la angustia, Sartre confesó a Benny Lévy en el año de su muerte (1980) que jamás en su vida había sentido angustia.

En la cuestión de la razón logopática y la problematización de la racionalidad tradicional, Jean-Paul Sartre ocupa un lugar complejo. Por un lado, sufrió la influencia de Kierkegaard y Heidegger, en el sentido de asumir la necesidad de un análisis de la existencia humana en situación, con todos sus avatares de contingencia, facticidad y angustia. Sartre concibe al ser humano como un «Ser-para-sí», un modo de ser que mantiene consigo mismo un distanciamiento infranqueable, como el ser «que trae la nada al mundo», carcomiéndolo por dentro «como un gusano». Al igual que la existencia (Dasein) de Heidegger, el Serpara-sí sartreano es incapaz de definición o de caracterización definitiva, siempre está más allá de todo lo que se pretenda decir sobre él. O, en la pintoresca caracterización de Sartre, «es lo que no es y no es lo que es». Pero, a diferencia de Heidegger, lejos de poseer una generosa «apertura» hacia el ser, el ser del hombre se encuentra en pleno antagonismo ontológico con el ser de las cosas, que, en contraposición, «es lo que es y no es lo que no es». Para Sartre, el ser humano es un intruso en el mundo, una brecha en el corazón de un ser que no le aguardaba. Escribe Sartre:

[...] Con la interrogación, se introduce en el mundo cierta dosis de negatividad: vemos a la Nada irisar el mundo, tornasolar sobre las cosas. Pero, a la vez, la interrogación emana de un interrogador que se mueve en su propio ser como preguntante, despegándose del ser. La interrogación es, pues, por definición, un proceso humano. El hombre se presenta, por ende, al menos en este caso, como un ser que hace surgir y desplegarse a la Nada en el mundo, en tanto que, con ese fin, se afecta a sí mismo de no ser. (Sartre, *El Ser y la Nada*, I Parte, cap. 1, sección V, pág. 29).

En su cruda descripción de la existencia humana, los sentimientos primordiales (angustia, tedio, náusea), así como los impactos afectivos y reveladores del ser, ocupan lugar de privilegio, tanto como las cuestiones vinculadas a la sexualidad. Una de las más certeras críticas de Sartre a Heidegger consistirá, precisamente, en apuntar que el *Dasein* heideggeriano no tiene sexo. Para Sartre, por el contrario, la sexualidad se torna una estructura ontológica.

Desde Platón, se ha apuntado hacia las dificultades de hablar acerca del no ser, como si la proposición articulada pudiera tan sólo referirse al ser, a lo que es, a lo positivo. Cualquier cosa que se pueda decir acerca del no ser, parecería, *ipso facto*, ya transformarlo en ser, en algo que es. Desafiando estos abordajes exclusivamente lógicos del mundo y del hombre, el existencialismo de Sartre consigue desarrollar un discurso legítimo sobre el no ser, en la estricta medida en que el no ser configura un modo de existir, precisamente, el modo de existir humano, perfectamente descriptible a través de un método fenomenológico. La nada puede ser aludida en una proposición porque ella existe efectivamente en el mundo, en una específica forma de ser.

Pero, por otro lado, a pesar de la enorme acentuación de las cuestiones existenciales y «páticas», Sartre se mantuvo siempre profundamente cartesiano en dos puntos fundamentales: el conciencialismo teórico y el libertarismo práctico. En verdad, conciencia y libertad son otras denominaciones de la nada fundamental que constituye al Para-sí, que es, constantemente, conciencia de sí, y permanente e inevitablemente, libertad sin ninguna posibilidad de no serlo (o «condenado a ser libre», como paradójicamente lo afirma Sartre). Así, la totalidad de la elucidación existencial sartreana se desarrolla en el marco de este cartesianismo concien-

cialista y libertario, lo que separa a Sartre de los vitalistas del siglo XIX (Schopenhauer y Nietzsche), que habían lanzado una sospecha fundamental, principalmente, sobre esas dos nociones: conciencia y libertad.

A esta posibilidad que tiene la realidad humana de segregar una nada que la aísla, Descartes, siguiendo a los estoicos, le dio un nombre: es la libertad. [...] (Sartre, *El Ser y la Nada*, pág. 30). La libertad, como condición requerida para la nihilización de la nada, no es una propiedad que pertenezca entre otras a la esencia del ser humano. [...] La libertad humana precede a la esencia del hombre y la hace posible; la esencia del ser humano está en suspenso en su libertad. Lo que llamamos libertad es, de este modo, indistinguible del ser de la «realidad humana». El hombre no es primeramente para ser libre después: no hay diferencia entre el ser del hombre y su «ser libre». (Idem).

Pero la libertad es, al mismo tiempo, angustia:

[...] el hombre toma conciencia de su libertad en la angustia o, si se prefiere, la angustia es el modo de ser de la libertad como conciencia de ser, y en la angustia la libertad está en su ser cuestionándose a sí misma. [...] (Ibíd., pág. 32).

La angustia no se nos ha aparecido como una prueba de la libertad humana: ésta se nos ha dado como la condición necesaria de la interrogación. (Ibíd., pág. 35).

La libertad es el centro del pensamiento de Sartre. Como el ser humano no tiene un ser que pueda ser definido, él mismo tiene que constituir su ser, pero siempre de manera negativa; todo lo que el humano consigue ser, siempre lo es en el modo de no serlo totalmente.

Ser, para el Para-sí, es nihilizar el en-sí que él es. En tales condiciones, la libertad no puede ser sino esa nihilización misma. Por ella el Para-sí escapa a su ser como a su esencia; por ella es siempre otro que lo que puede decirse de él, pues por lo menos el Para-sí es aquel que escapa a esa denominación misma, aquel que ya está allende el nombre que se le da o la propiedad que se le reconoce. Decir que el Para-sí tiene de ser lo que es, decir que es lo que no es no siendo lo que es, decir que en él la existencia precede y condiciona la esencia [...] es decir una sola y misma cosa, a saber: el hombre es libre. (Ibíd., IV Parte, cap. 1, sección 1, pág. 271).

Siendo libres, podemos elegirnos como queramos, pero no nos podemos desvincular de nuestra libertad, ella es una especie de condena.

[...] La libertad es elección de su ser, pero no fundamento de su ser [...]. La realidad humana puede elegirse como bien lo entienda, pero no puede no elegirse; ni siquiera puede negarse a ser: el suicidio, en efecto, es elección y afirmación de ser. Por este ser que le es dado, la libertad participa de la contingencia universal del ser y, por eso mismo, de lo que llamábamos absurdidad. La elección es absurda no porque carezca de razón, sino porque no ha habido posibilidad de no elegirse. (Ibídem).

Otro momento fundamental de la filosofía sartreana de la existencia, tal vez su momento más original, es la descripción fenomenológica del ser-para-otro, del infierno de las relaciones humanas. Pues el Otro es surgimiento ontológico; no comenzamos por existir y después encontramos al otro, sino que el otro me constituye como lo que soy; aun cuando no tengo como Para-sí un ser, una esencia, en las relaciones el otro me da un ser que tengo que aceptar como mío, aunque no sea para mí. Es por eso que las relaciones con los otros son inevitablemente negativas, son relaciones de conflicto. El conflicto es la última realidad del Para-otro. Es por eso que entro con el otro en una lucha a muerte por el reconocimiento:

Ninguna nada externa y en sí separa mi conciencia de la conciencia ajena, sino que yo excluyo al otro por el hecho mismo de ser yo; el otro es lo que me excluye siendo sí mismo, y lo que siendo yo mismo excluyo yo. (...) En efecto, sólo en tanto que se opone al otro cada cual es absolutamente para sí; afirma contra el otro y frente al otro su derecho de ser individualidad. [...] Pero el otro no tiene interés para mí sino en la medida en que es otro Yo, un Yo-objeto para Mí; e, inversamente, en la medida en que él refleja mi Yo, es decir, en tanto que yo soy objeto para él. Por esta necesidad en que estoy de no ser objeto para mí sino allá, en el Otro, debo obtener del otro el reconocimiento de mi ser. [...] El valor de mi reconocimiento por el otro depende del valor de reconocimiento del otro por mí. [...] Para hacerme reconocer por el otro, debo arriesgar mi propia vida. Arriesgar la vida, en efecto, es revelarse como no ligado a la forma objetiva, o a alguna existencia determinada; como no ligado a la vida. Pero, a la vez, persigo la muerte del otro. (Ibídem, III Parte, cap. I, III, pág. 152).

A lo largo de su obra literaria y filosófica, Sartre se ha mostrado dispuesto a rebajar los niveles de abstracción de su pensamiento (por ejemplo, evitando navegar por el ámbito de lo «originario» de Heidegger), para poder continuar pensando la política, la conquista de los derechos fundamentales de los humanos como creadores de su propio destino, manteniéndose siempre crítico con respecto a toda filosofía «profunda» o «arcaica» que, como la heideggeriana, corra el riesgo de perder la dimensión ética de la existencia, con su inextirpable dimensión revolucionaria.

Obras

La imaginación (1936) – *La trascendencia del ego* (1936) – *La náusea* (1938) – *Lo imaginario* (1940) – *El ser y la nada* (1943) – *El existencialismo es un humanismo* (1946) – *Crítica de la razón dialéctica* (1960) – *Las palabras* (1964) – *El idiota de la familia* (1971).

Películas libres y conflictos fatales

Thelma y Louise (EE. UU., 1991), de Ridley Scott: ¿Hay una vinculación interna entre la Libertad y la Muerte? – *Cadena perpetua* (*The hawshank redemption*, Sueños de libertad, EE. UU., 1994), de Frank Darabont: La libertad no es sólo «interior», ella también debe modificar el mundo – *Secretos de un matrimonio* (*Scener ur ett aktenskap*, Escenas de la vida conyugal, Suecia, 1974), de Ingmar Bergman: La indestructible fragilidad de la existencia.

Dos mujeres de clase media, Thelma Dickinson (Geena Davis), dominada infantilmente por su marido autoritario y lelo, y Louise Sawyer (Susan Sarandon), una camarera de restaurante que tiene una relación más libre con un hombre llamado Jimmy Lennox (Michael Madsen), deciden salir en auto un fin de semana, para pasear y pescar, pero, fundamentalmente, para sentirse libres. ¡No imaginaban hasta qué punto lo conseguirían! En una parada del camino, Louise mata a Harlan, el hombre que intentaba violar a Thelma. Huyen del lugar, confusas, dándose

cuenta de que no podrán continuar con sus planes originales. Louise pide por teléfono a su novio Jimmy que le preste 6.500 dólares pero sin decirle para qué. En verdad, ambas mujeres piensan huir a México y tratar de recomenzar sus vidas, convencidas de que la misma sociedad que habitualmente las explota tampoco las creará cuando traten de explicar lo que ha ocurrido. Jimmy desconfía y va al encuentro de Louise para darle el dinero personalmente. En el camino conocen a J. D. (Brad Pitt en sus comienzos), un asaltante que se lleva todo el dinero después de dormir con Thelma. Ahora la suerte está echada: sin dinero ni perspectivas, Thelma asalta un mercado (siguiendo exactamente las indicaciones que J. D. le ha dado, en su encuentro en el hotel), y a partir de allí entran en un camino sin regreso. Encierran a un policía en el portaequipaje del auto, hacen estallar un camión y transgreden todas las articulaciones y normas de la convivencia reglada.

Es importante que todo eso sea presentado en rutas y lugares abiertos, que contrastan con el cierre paulatino de las vidas de ambas mujeres, como si a cada curva la fatalidad las aguardase, presas de sus decisiones anteriores. En verdad, Louise ha matado a Harlan, no para impedir una violación que ya había sido evitada, sino por un comentario procaz que Harlan lanza segundos después de su frustrada tentativa. Más tarde nos enteramos de que la propia Louise ha sido abusada en Texas cuando era muy joven, y que ha quedado marcada por la experiencia (en su huida, aun cuando están con la policía en los talones, Louise se niega a pasar por Texas, lugar del acontecimiento traumático). Aquí alguien podría decir: «Louise no ha sido libre, en verdad cargaba con ella el peso de ese pasado tremebundo, y el asesinato que cometió fue una venganza simbólica. Son los acontecimientos de su pasado los que determinaron su acción, llevándola a hacer lo que hizo». Pero en el escenario sartreano no hay determinaciones externas absolutas de las acciones: es Louise quien tiene que decidir que el comentario procaz de Harlan merecía una bala. A medida que avanza la fuga y el compromiso de las dos mujeres con lo que han hecho, esos presuntos determinismos parecen debilitarse: dominar al policía que pretendía arrestarlas podía aún ser interpretado como una necesidad, pero hacer estallar el vehículo del camionero que les sacó la lengua y les dijo obscenidades parece claramente una reivindicación. Cada una de sus acciones (desde el asesinato de Harlan hasta el estallido

del camión) parece ser más gratuita que la anterior, menos determinada por elecciones anteriores.

Está claro que Louise ha asesinado libremente, y que este crimen es el bautismo de fuego de las dos mujeres, su ritual iniciático. Está igualmente claro que podrían no haber huido después de matar a Harlan, que podrían haberse entregado a la policía, no haber planeado huir a México, no haber asaltado el supermercado — aún después de haber sido robadas por J. D. —, podrían no haber resistido a la intimación del policía y podrían no haber considerado tan definitivamente insultantes las obscenidades del camionero. Todas sus decisiones brotaron de una contingencia radical y no podrían justificarse diciendo que «fueron llevadas a hacer lo que hicieron». Decir eso sería, según Sartre, de «mala fe», lo que hace un Para-sí cuando pretende ser un «en-sí» inerte incapaz de decidir, objeto sin voluntad, juguete de las circunstancias. Lo sublime de su parábola es que ellas deciden cada instante de sus vidas hasta el fin. El ritmo del filme, el vértigo de la persecución, el paulatino cierre del círculo, el estrechamiento de sus posibilidades de vida, acaban por dar a la experiencia un aspecto de sublime fatalidad, como si los actos libres que llevan al desastre borrarán sus propias huellas, lo que es acentuado por tratarse de una historia sobre ruedas, que permanentemente deja rápidamente algo hacia atrás.

La interpretación moralista vería las acciones de Thelma y Louise como libertinaje y abuso, no como genuina libertad. Dos mujeres que conducen alcoholizadas y armadas no pueden constituir un buen ejemplo moral. Los filósofos europeos, antiguos y modernos, siempre insistieron en que no existe una «libertad para el mal», para robar o matar, puesto que cometer esos actos significa, precisamente, no ser libre, haberse dejado determinar por las circunstancias. Desacatar la ley, vengarse por las propias manos, evadirse de las coacciones sociales colectivas en busca de una reivindicación personal, no representa un ejercicio genuino de la libertad dentro de la tradición del pensamiento europeo. La filosofía ha tratado de demostrar que la «libertad» nunca consiste en «hacer absolutamente cualquier cosa», «todo lo que se quiera»; eso sería, para esa tradición de pensamiento, una libertad «vacía» y «sin contenido». La libertad debe incluir un elemento productivo, motivado y racional. Pero Sartre se opondría a esta interpretación moralista en la medida en que él,

siguiendo al maestro Heidegger, plantea la cuestión de la libertad primero en el plano ontológico, no en el plano moral. La libertad coincide con el hueco constitutivo del ser mismo del humano, en el propio Para-sí como distancia no suprimible consigo mismo. La libertad no es, pues, una opción, sino la propia condición humana, de manera que una diferencia entre «libertad» y «libertinaje» no podría ni siquiera plantearse en términos sartreanos. El ser-para-sí humano es tan responsable por lo que desayuna como por las personas que mata, y es eso lo ontológicamente relevante. La concepción moralista de la libertad no ayuda a entender las decisiones aparentemente irracionales que Thelma y Louise van tomando durante su viaje sin regreso.

En las perturbadoras imágenes del filme, la rebelión de ambas mujeres contra el mundo va enriqueciéndose en imágenes de lo inconciliable, bellos lugares de paseo transformados en regiones de conflicto y resistencia, sin merced ni compensaciones, donde no pueden existir pactos, donde la ruptura llega hasta la médula de los contratos implícitos según los cuales se nos permite vivir. El inspector Hall Slocombe (Harvey Keitel) aún representaba una posibilidad de mediación amigable, afectuosa, comprensiva; se comunica con Louise por teléfono, pregunta si están heridas, si están bien, trata de darles garantías, discute con sus colegas policiales para que no las maten. Pero su figura acaba siendo desencantada por la fuerza de los acontecimientos, por el cierre inexorable del círculo. Cuando el inspector le dice a Louise que ambas están hundiéndose cada vez más, y que lo que él les ofrece es continuar viviendo, ella responde: «No sé, algunas palabras vagan por mi cabeza, como prisión, electrocutar...». Es claro que Slocombe no está en condiciones de ofrecerles nada en cambio y, en ese sentido, a pesar de su condicionada sensibilidad moral, nunca consigue ponerse a la altura de la quiebra normativa que las dos mujeres han efectuado. La sociedad, por coherencia, tiene que matarlas.

Y es esto lo mejor que Ridley Scott tiene para decirle a Sartre, que tal vez no se pueda ser libre —en el sentido sartreano— y continuar viviendo. Comprometerse hasta el fin conduce a la ruptura definitiva e irreversible. Scott parece reproducir en su obra el carácter dramáticamente responsable de la libertad sartreana como modo de ser radical, como constitución de ser, en necesario conflicto con los otros, más allá de sabidurías y «autonomías» racionales. El filme que amagó ser un viaje de

recreo y se transforma en un itinerario reparador, parece ir más lejos en su tejido de imágenes que los análisis de *El ser y la Nada*, en el sentido de sugerir, precisamente en la velocidad de la acción, la urgencia existencial que lleva de la libertad a la muerte, algo que no vemos en los escritos de Sartre, en donde los espacios de libertad parecen aún poder ser negociados. La libertad, en la película, precisamente en su vértigo de *road movie* y en su montaje cada vez más vertiginoso, aparece como una auténtica pasión, trágica en su final falta de opciones, pero no por fatalidad, sino por haber optado ya antes. Las dos mujeres sartreanas mueren al final del día y, en cierta forma, tienen que morir, como si la nada de la libertad, esa ruptura interna con lo dado, no fuera compatible con la prosecución de la vida.

Esto no deja de ser una especie de test cinematográfico de la tesis sartreana, para que no se suponga que la libertad, por ser ontológica, es forzosamente una libertad para continuar siendo, o para suponer que ella pueda siempre ejercerse sin destruir, tal vez en menos de 24 horas, a su propio agente, al atreverse a asumir el agujero del Para-sí sin los tapujos y represiones habituales. ¿Por qué la libertad sartreanamente concebida no sería, en última instancia, una forma de *no ser*, en el sentido de una absoluta imposibilidad de pactar con las exigencias del otro? La breve y fulminante saga de Thelma y Louise, la urgencia de sus decisiones en tránsito, muestra el riesgo de la propia vida en busca de reconocimiento. Delante del precipicio sin futuro, con toda la policía detrás de ellas, sin ninguna salida, sin ninguna otra opción —aparentemente— que entregarse y pasar a vivir una vida sin sentido, Thelma le dice a su amiga, convencida: «¡Vamos a continuar!», y Louise acepta. Se abrazan y Louise aprieta el acelerador, arrojando el auto al precipicio. De cierta forma, su partida abrupta renuncia al reconocimiento; su libertad se consume más allá de cualquier pacto con el mundo, y el inspector Slocombe, su último contacto con los vivos, corriendo en vano hacia el precipicio, se ve reducido a la mera contemplación impotente del acto supremo, sin los elementos para entender ese proyecto de autorrealización extremo y sin regreso, pero tal vez con una comprensión profunda de que, a pesar de las apariencias, no ha asistido tan sólo al desenlace de un acto criminal, sino a algo «extraordinario»; la evidencia de que la libertad es más excepcional de lo que se imagina.

Heidegger nos enseña que la angustia nos pone en vinculación fundamental y originaria con la nada que, al ser una «nada-de-entes» es, al mismo tiempo, una vinculación con el ser. Cuando se le pregunta a alguien de qué se angustiaba, la persona suele responder «de nada». Kierkegaard, Heidegger y Sartre han acentuado los estados de ánimo crepusculares —angustia, tedio, náusea— como accesos privilegiados al ser. En un momento del filme de Ridley Scott, viajando de noche a través del desierto, en completo silencio y soledad, después de que han consumado ya su ruptura definitiva con el mundo, Louise detiene el coche mientras Thelma duerme, camina hasta un peñasco y contempla en maravillado silencio todo lo que la rodea, como invadida por una misteriosa plenitud. Thelma se despierta, camina hacia ella y le pregunta qué le ocurre. Louise, sonriendo misteriosa y agradecidamente, le responde, simplemente: «Nada».

Al recibir el Oscar de mejor guión original por esta película, Callie Curry comentó que ese premio era «el verdadero final feliz para la historia de Thelma y Louise», y fue muy aplaudida por eso. Pero a través de esa declaración se pudo percibir que la guionista no entendió su propio guión. Porque, ¿quién dice que el final de *Thelma y Louise* no es un final feliz? La imagen congelada del auto en el aire, representando la más elevada plenitud vital, la más pura expresión de la libertad como ruptura, ¿cómo podría considerarse un final infeliz, a no ser a partir de una idea de vida humana completamente contradictoria con lo que la propia película pretende gritarnos en la cara?

Pero también hay filmes anti-sartreanos, en los que esta libertad plena es problematizada a través de la mostración de lo que parecerían destinos trazados e inevitables. Esto se muestra en películas de ex presidiarios donde todas las buenas intenciones del que quiere regenerarse se desvanecen al entrar de nuevo en contacto con el submundo. En *Atrapado por su pasado* (*Carlito's way*, 1992), de Brian De Palma, quien impide que Carlito Brigante (Al Pacino) salga del mundo de la delincuencia es su propio abogado, David Kleinfeld (Sean Penn), inescrupuloso e inestable, que le pide «como último favor» por haberlo sacado de la cárcel que lo ayude a facilitar la fuga de un peligroso delincuente, cuando lo que realmente quiere es matar al prófugo después de ayudarlo a huir, para librarse de sus amenazas. El crimen se produce, y Carlito

ya está nuevamente hundido en una nueva pesadilla de persecuciones y venganzas. En la huida final, cuando parece que va a conseguir, a pesar de todo, escapar a su destino, al tomar el tren que lo llevará lejos de aquel mundo sórdido, una bala fatídica, producto de una traición inesperada y absurda, deshace sus sueños un segundo antes de acariciar su realización. El título original del filme hace alusión a ese «camino» de Carlito, a ese «modo de ser» que parece que ni la decisión más férrea conseguiría cambiar.

¿Qué es lo que Sartre replicaría a esto? Que, a pesar de todo, Carlito Brigante no tiene una «esencia» en la que apoyarse para decir que «no podía hacer nada». Él tomó decisiones y fue constituyendo su propia esencia a través de la acción. En el momento en que el filme comienza, todo parece desarrollarse según un «destino» aciago y determinista, pero, en verdad, lo que se sabe de la vida anterior de Carlito es suficiente para ver que él cayó en la tela de araña de sus propias decisiones, que ahora se desmoronan encima de su cabeza dando una falsa impresión de fatalidad. Él podría no haber acompañado a su abogado en aquella acción demencial. Pero los seres humanos están también presos de sus propios valores, y si él hizo eso fue por un sentido de la amistad y la retribución de favores. De alguna forma, él eligió incluso al hombre que lo traiciona en el último minuto de su huida, ya que ese tipo de traición no puede descartarse del mundo en donde Carlito decidió desarrollar su esencia, transitar su «camino». Elige —diría cruelmente Sartre— hasta la bala que lo mata y que acaba definitivamente con sus sueños.

Parece obvio que la cuestión de la libertad haya de ser pertinente en una película carcelaria (de las que ya existe extensa y variada filmografía), donde la pérdida de la libertad y el fervoroso deseo de recuperarla son siempre protagonistas principales. Pero ésta sería una visión simplista, desde el punto de vista sartreano, porque la libertad humana no puede definirse tan sólo como una libertad de movimientos físicos, una libertad de tránsito. Si la libertad es el propio Para-sí, la conciencia humana en su constitución ontológica, la propia manera de ser-en-el mundo del hombre en cuanto tal, esa libertad es inextirpable aun dentro de los muros de una prisión como Shawshank, el establecimiento donde se desarrolla el noventa y cinco por ciento de *Cadena perpetua*, que en el original inglés no hace alusión a la libertad, sino a la redención.

El joven abogado Andy Dufresne (Tim Robbins), acusado de matar a su mujer y su amante, le dice a su mejor amigo en la prisión, Ellis Redding, «Red» (Morgan Freeman), acerca de la música (después de desafiar al director del presidio tocando un aria de Mozart por los altavoces), que la libertad es algo interior y profundo que nadie puede robarle a un hombre, al igual que la música. Según Andy, la música habita en el interior del ser humano y nadie puede arrebatársela: «Es algo suyo», dice. La libertad se presenta como un modo de ser, como la propia música de la conciencia, y no como una posesión externa y episódica. Por lo tanto, todos aquellos prisioneros son libres. Pero, precisamente, no lo son en la manera del mero ser-en-sí de las cosas (como mesas, muros y cuchillos), sino en la forma de llegar a serlo consciente y autoconscientemente, a través de una especie de ardua y arriesgada conquista. En esta perspectiva, la mayor parte de los prisioneros de Shawshank no son libres, no porque se encuentren actualmente privados de sus movimientos físicos, sino porque no son capaces de realizar esa conquista. (Esto se muestra en el caso del viejo presidiario Brooks Hatlen (James Whitmore), que se ahorca pocos días después de haber sido «puesto en libertad»).

La trayectoria de Andy en la prisión muestra, por el contrario, como en el caso de Thelma y Louise, la más literal realización de la libertad humana, no como un anhelo espiritual, sino como un hecho del mundo. Veamos: (1) Andy es llevado a Shawshank injustamente, presumiblemente por haber matado a su mujer y amante, sin en realidad haberlo hecho. (2) Durante los primeros años de prisión, pasa por todos los horrores imaginables: miedo, miseria, violencia, degradación. (3) Se hace amigo de «Red» y va poco a poco ganando la confianza y amistad de los otros presos. (4) A partir de un consejo jurídico dado, en circunstancias dramáticas, a uno de los guardias más perversos, pasa a ocuparse de declaraciones de impuestos y de otros menesteres de ese tipo (así como de la organización de la biblioteca), ganando la confianza del Director. (5) Comienza a ocuparse también de los negocios «sucios» del Director quien, poco a poco, se muestra como un consumado criminal, a pesar de citar constantemente la Biblia. (5) Andy se vuelve tan indispensable para el Director, que éste manda matar a otro preso que, presumiblemente, conocería al verdadero asesino de la mujer de Andy y podría prestar una declaración clave que probaría su inocencia.

A partir de aquí, el filme, hábilmente dirigido por el debutante Darabont, comienza a engañar al espectador: aparentemente, Andy está en las manos del Director, desmoralizado y desesperado (condenado a cadena perpetua por un crimen que no cometió, obligado a enriquecer a otra persona, trabajando para ella como esclavo). Pero en la última media hora se van haciendo revelaciones extraordinarias, que marcan la trayectoria de Andy en dirección a su libertad plena, tanto física como aquella libertad conquistada a través de la inteligencia, el coraje y la malicia. En efecto: (6) Andy ha ido cavando, con un pico diminuto y a lo largo de muchos años, un pequeño túnel, que conecta su celda con las cañerías de desagüe, y un determinado día huye por él. (7) A lo largo de sus actividades «sucias» con el Director, ha creado un depositante «fantasma», con documentación en regla, cuya personalidad asume después de la fuga. Ese depositante, ahora súbitamente existente, tiene numerosas cuentas bancarias que le permiten a Andy huir del país (a una pequeña ciudad de México) con nombre falso. (8) Sin embargo, no lo hace sin antes incriminar al Director corrupto, llevándolo al suicidio, y (9) dejando una pista para que su amigo «Red», después de liberado, se reúna con él en México, lo que finalmente ocurre. La libertad se ha consumado, pero ha demostrado no ser tan sólo un baluarte «interior» («que nadie puede robarte»), sino una realización objetiva.

En verdad, lo que aparentaba ser otro terrible drama carcelario, que termina sistemáticamente mal, con el triunfo de la injusticia y la degradación y donde sólo se insinúa un eterno «triunfo moral», acaba transformándose en una especie de «crimen perfecto». El viejo truco de invertir sorprendentemente la visión aparente de las cosas —víctimas se vuelven verdugos y viceversa— se ambienta esta vez dentro de una prisión. No hay ningún mensaje «espiritual» aquí; al contrario, hay una ironía sobre cualquier concepción «superior» de la vida. Esto está claramente simbolizado en la Biblia que el corrupto Director lleva siempre consigo, y en la cual, según siempre predica, «está la salvación». La Biblia es precisamente el lugar inviolable en el que Andy guardó durante años el pequeño pico con el que cavó el túnel que finalmente lo lleva fuera de Shawshank. Después de su fuga, el atónito Director encuentra dentro de la Biblia de Andy, aun con la forma del pico en sus páginas perforadas, un mensaje cínico especialmente dirigido a él: «Usted tenía razón: dentro de la Biblia estaba la salvación».

En verdad, la libertad no es una libertad meramente «interior», sino una libertad efectiva. Nadie va a darle a Andy su libertad sino él mismo. La «espiritualidad» de esa libertad le viene, en todo caso, a través del proceso histórico a través del cual fue conquistada, y no porque se trate de una mera «libertad moral». De hecho, Andy consigue huir físicamente de la prisión pero lo consigue, precisamente, a través de un trabajo espiritual, esencialmente «nihilizante», luchando contra el Otro opresor. La «esperanza» de la cual Andy habla a lo largo del filme, y en la que el curtido «Red» no cree en absoluto, parece sonar siempre como una especie de «sentimiento superior» irrealizable. Al final, el espectador se da cuenta, deliciosamente engañado por Stephen King (autor del libro) y por Darabont, de que aquella constante mención de la «esperanza» era mucho más irónica de lo que se podía plausiblemente imaginar.

Porque el hombre es constitutivamente libre, y porque somos ontológicamente en medio de los Otros, habrá, de manera inevitable, un conflicto entre libertades. Cada libertad se desarrollará a expensas de la libertad de los otros, porque consistimos, ontológicamente, en no ser el Otro. Esta interrelación primordialmente infernal (El infierno son los otros, dice un personaje de la pieza teatral de Sartre, *Huis clos*, *A puerta cerrada*) es asumida con todo su peso ontológico en *Secretos de un matrimonio* (*Scener ur ett äktenskap* – *Escenas de la vida conyugal*), de Ingmar Bergman, como si este extraordinario filósofo visual sueco estuviera preocupado por mostrar que el casamiento desastroso de Marianne (Liv Ullmann) y Johann (Erland Josephson) no es tan sólo «un caso particular». Hacia el final de la obra, Marianne pregunta a Johann: «¿Crees que estamos viviendo en una absoluta desorientación?» Johann pregunta, a su vez: «¿Quieres decir tú y yo?» «No — responde ella — todo el mundo». Este «todo el mundo», ¿será meramente social, o apuntará hacia alguna estructura del ser?

El título de la película es desde el comienzo irónico: parece que va a tratarse de una familia, de una relación armónica y equilibrada, de un «hogar». Y, en verdad, el filme comienza así, con una entrevista a una «pareja feliz». Pero poco a poco va deteriorándose, y ni siquiera de una manera noble y superior (como, digamos, el deterioro del Rey Lear), sino a través de un proceso patético y mezquino, en donde ambos se dicen mentiras indecentes, se hacen acusaciones bajas y chantajes, y en

donde pierden hasta la última de sus dignidades y merecimientos. Marianne y Johann son cultos, educados, refinados, profesionalmente exitosos, y sin embargo, como se dice en el filme, son «analfabetos del alma», no saben nada de sí mismos, y cuando sus conciencias entran en conflicto lo hacen de la misma manera en que lo harían si no tuviesen ninguna cultura superior, como dos niños desorientados, confusos y vengativos.

En verdad, esa «cultura superior» los abandona en el preciso momento en que sus almas se tocan y se hieren mutuamente. Son literalmente devorados por sus propias pasiones y, en este sentido, no poseen ningún tipo de «sabiduría». Son cultos, pero no sabios. Los cambios de humor de Marianne y Johann van adquiriendo un ritmo alucinante y perturbador, pasan en pocos segundos del cariño a la agresión, de la fragilidad a la más avasalladora violencia, del desánimo al mayor entusiasmo, del respeto al insulto, de la timidez al coraje, como si sus personas fueran el escenario de pasiones que no controlan, que ni siquiera consiguen entender. (Y esto es precisamente lo que dice un personaje de otra película de Bergman, que tematiza precisamente esa idea, *De la vida de las marionetas* (1980), especie de desarrollo de la vida de dos personajes que aparecen al principio de *Escenas...*, Peter y Katarina. «Soy gobernado por fuerzas que no puedo dominar. Es simplemente eso. ¿Qué especie de fuerzas? No lo sé. Médicos, amantes, píldoras, drogas, bebidas, trabajo, nada de eso ayuda. Son fuerzas secretas. ¿Cómo se llaman esas fuerzas? Tampoco lo sé. Tal vez sea la vejez en sí misma. La podredumbre. No lo sé. Fuerzas que no domino»).

Pero lo más perturbador es que ni la mayor violencia, ni siquiera la agresión física, es presentada como el final de la relación, sino tan sólo como un hito de la misma: un tiempo después de haberse dicho y hecho cosas al parecer definitivas, posibles motivos para una ruptura total, se les ve juntos otra vez, bromeando, besándose y diciéndose que se aman, como si no pudiese ocurrir nada que terminase esa relación que desde siempre parece caerse en pedazos (como aquel indecente cadáver de *San-gre fácil* [*Blood simple*, 1984], de los hermanos Coen, que nunca acaba de morir), como si su relación estuviese entretejida por una fragilidad indestructible. El fondo de esas idas y venidas emocionales es la soledad y el miedo, la propia condición humana desamparada: aquel infierno a dos

es, a pesar de todo, más acogedor que la soledad. Tal vez se trate de un craso error, pero Ingmar Bergman parece decirnos que en ese craso error consisten, en todo caso, los seres humanos y sus vidas tambaleantes.

La conclusión más increíble de esta obra es que, finalmente, y a pesar de todo, los insultos, agresiones, violencia y mutua falta de respeto, esa relación infernal puede ser considerada como una relación de amor; no, ciertamente, amor divino o angélico, sino auténtico amor humano: «A veces —dice Marianne al final del filme— lamento no haber amado nunca a nadie. Creo que tampoco fui nunca amada. Eso me deja decepcionada». «Puedo solamente responder por mí mismo —replica Johann—. Yo creo que te amo, a mi manera limitada y egoísta. Y a veces creo que tú también me amas a tu manera, fría y agresiva. Yo creo, pura y simplemente, que tú y yo nos amamos uno al otro. De una manera limitada y terrena». El infierno sartreano es, simplemente, la condición humana, de manera que no podemos condenarlo como si se tratase de algo eventual y evitable, o rechazarlo hacia fuera de nosotros, como hacemos con las imágenes habituales del infierno. Lo incisivo y desagradable de la filosofía sartreana de la libertad es que la ha mostrado forzosamente en conflicto, y que el infierno no es eventual, sino constitutivo. No habitamos ese infierno, *lo somos* cada uno para el otro.

En verdad, los otros son una especie de escenario eventual del infierno que, de hecho, tiene muchas caras. Las imágenes del filme de Bergman parecen mostrar esto como una verdad formal, no como algo que tenga que ver específicamente con Marianne y Johann. En un determinado momento, en medio de una discusión, Johann lee una carta de Paula, su amante, donde se pretende decir algo concreto acerca de él, de Johann. La carta dice así: «Johann es la persona más tierna, la mejor y la más cariñosa que encontré en toda mi vida. [...] El problema con Johann es que, en el fondo, es profundamente inseguro. Le falta, por completo, la confianza en sí mismo, aun cuando quiera mostrar eficiencia, coraje, y aun cuando nunca se lamenta de nada». En ese momento, Johann detiene con fastidio la lectura y exclama: «Ahora me doy cuenta de que una persona puede decir realmente cualquier cosa respecto de otra persona, sea lo que sea. De todas formas, siempre encaja bien». Porque, sartreanamente hablando, un ser humano no tiene ninguna «esencia», ninguna definición más allá de su condición de «condenado a ser libre», más allá

del perpetuo e inevitable hacerse a sí mismo libremente. Cualquier tentativa de definir sustantivamente esa formalidad, será arbitraria: «encajará», como cualquier otra tentativa.

Construcción de un concepto: la quiebra irreversible. (Dos mujeres con prisa en un auto polvoriento)



Liberación mortal. *Thelma y Louise*
(Ridley Scott, EE. UU., 1991)

A riesgo de cansar al lector habrá que insistir en la específica forma en que *Thelma y Louise* está narrada, para huir de la impresión de que es su «contenido» (fascinante) lo único que nos importa. Ciertamente, en la concepción de «imagen» que se usa en este libro, tanto lo que se muestra como lo que se habla (por medio de los personajes o en off) forma parte de la imagen; los parlamentos son como muebles o luces o sonidos ambientales, cosas que aparecen dentro del cuadro. Esto significa que un filme puede ser muy hablado y, al mismo tiempo, ser profundamente visual (no mero «teatro filmado»); dependerá de la interacción que se consiga establecer entre habla, acciones, iluminación, montaje, etc.

La primera cuestión importante de la película de Ridley Scott, que vincula internamente forma con contenido, es el hecho de que sea protagonizado por mujeres. Muchas escenas serían formalmente banales si fueran vividas por hombres. En segundo lugar, el hecho de que sea un filme de ruta (*road movie*). En la ruta hay de todo, desde sensación de libertad

hasta curvas peligrosas, camiones que disparan sus bocinas ensordecedoras que, en pocos segundos, se pierden en la distancia, fuerte sensación de inestabilidad, falta de permanencia, esto es, el ámbito más propicio para el cambio. El viaje mismo es transformador, ya desde el comienzo, mucho antes de la muerte de Harlan. El paisaje, en la mayor parte del filme, es abierto, lo que evoca emancipación, pero también, precisamente, los peligros de una integración plena que después impida regresar.

El filme puede ser visto como la construcción del concepto de irreversibilidad existencial. En esto, hay diferencias entre ambas mujeres. Al comienzo, las dos ven el viaje como una liberación, no solamente como paseo, y el hecho de que Thelma decida llevar el revólver del marido —aunque lo coja casi con asco al meterlo dentro de la maleta— implica una decisión grave; cuando se porta un arma es para usarla contra alguien (si no, es inútil, mejor dejarla en casa, pues podría volverse peligrosa para el propio portador). Al ver el arma, Louise se queda contrariada: «Oh, Thelma, ¿para qué eso?» El hecho de llevar el arma ya muestra a Thelma presentando el viaje como lleno de posibles peligros de los que será preciso cuidarse (algo que incluso verbaliza). Es como si Louise contase con el regreso más que Thelma. El espacio abierto del filme y el hecho de desarrollarse en ruta —y, en su segunda mitad, en ritmo de persecución— muestran que el revólver es parte de esa abertura vertiginosa de la que no es razonable esperar un regreso. En el momento en que Louise encañona a Harlan, tenemos total certeza de que el uso del arma, que Louise no quería traer, es el único recurso mediante el cual la violación de Thelma podía ser evitada. En cierto momento, ya no conseguimos imaginar a las dos mujeres volviendo mansamente a sus lugares sociales del comienzo. (Hacia el final, Thelma le dice a Louise: «Tú tienes a Jimmy; yo no tengo adonde regresar». Y pocos minutos después, la cámara muestra a Thelma observando por el espejo retrovisor el paisaje que retrocede a alta velocidad, como el pasado huyendo definitivamente de sus manos). La vinculación interna entre emancipación y ruptura violenta está construida en imágenes por el vínculo entre el revólver casi casualmente aludido del comienzo y la importancia crucial que va adquiriendo en el espacio abierto del viaje. Una conclusión amoral, ciertamente, pero muy comprensible dentro del contexto existencialista.

Más películas libres

En *La soledad del corredor de fondo* (*The Loneliness of the Long Distance Runner* – *La soledad del maratonista*, 1962) de Tony Richardson, se narra la historia de Smith (Tom Courtenay), un joven inglés de clase baja; su padre, enfermo por los años de explotación en una fábrica, muere y su madre trae a su amante a vivir con ellos (incluyendo sus hijos más pequeños) antes de que el cadáver enfríe. El joven transita entre la indiferencia familiar y la falta de perspectivas económicas, viviendo de pequeños robos. Su único escape consiste en correr, actividad en la que se conjugan su soledad y su ansia de libertad. El joven es detenido por robar un comercio y va a parar a una cárcel comandada por un director autoritario (Michael Redgrave), muy entusiasmado por los deportes, y que organiza competiciones con colegios. De inmediato, el director percibe el gran talento de Smith como corredor y piensa que es favorito para ganar el gran premio de larga distancia. El joven se somete como un animal a los duros entrenamientos impuestos por el director, hasta el punto de ganarse la enemistad de los colegas. En el gran día de la competición, ansiosamente esperado, Smith, con gran ventaja sobre el segundo colocado, está a punto de ganar fácilmente la carrera cuando, en un instante supremo, se da cuenta que durante toda su vida ha hecho sólo lo que los otros le mandaron. Para la desesperación del director, de los colegas y del público presente (que, no por casualidad, congrega representantes de varios sectores de la sociedad, militares, eclesiásticos...), Smith para de correr, y con una amplia sonrisa de plenitud regala la victoria a su rival.

La película de Tony Richardson plantea a la ontología sartreana de la libertad la siguiente cuestión: si los humanos son libres ontológicamente, en su propio ser, si son su propia nada y su permanente posibilidad de nihilizar, sin ninguna posibilidad de no hacerlo, entonces ellos son permanentemente libres, hagan lo que hagan. ¿Smith sería libre si ganara dócilmente la carrera para el director de la penitenciaría? Y, en el mismo registro, ¿sería libre Joe Clay (el protagonista de *Días de vino y rosas*, de Blake Edwards) si continuase preso al alcoholismo? ¿Truman sería libre se siguiera viviendo según el guión preestablecido del director Christoff, y el pequeño Billy Elliot sería libre si permaneciera en su ciudadela prac-

ticando boxeo y siendo minero de carbón como su padre y su hermano, en lugar de ir a Londres a estudiar ballet? En términos estrictamente sartreanos, no se puede decir que esas personas «se liberaron» por hacer lo contrario de lo que se esperaba de ellos. A la luz de la ontología europea sartreana, el esclavo es tan libre como el amo, ya que ambos tienen la misma condición; son ambos Para-sí condenados a ser libres. Leyendo a Sartre con atención, y sobre todo, viendo su militancia política, nos damos cuenta de que él mismo ya superó hace tiempo los límites de su propia ontología. Hace falta diferenciar entre libertad y liberación.

En efecto, lo importante es entender de qué maneras puede la liberación surgir de la libertad originaria. Si es verdad que tanto ganando la carrera como perdiéndola Smith es libre, la libertad ética y la política deberá consistir no en la «nadificación» en sí, sino en un direccionamiento particular de la misma, de un agujero más específico dentro del cuerpo del ser. La plena liberación de Smith no es la pura nada en la que él consiste, sino en una nada situada, valorizada, acentuada, direccionada. Pues de la mera libertad ontológica originaria puede surgir la liberación o la sumisión. En este último caso, se trata de una «nadificación» confirmadora, inerte, sumisa, que agujerea el mundo para que todo siga igual. Así, aunque estamos condenados a ser libres, no estamos condenados a la liberación; ésta tenemos que conquistarla, como hace el joven maratonista del filme. Afectos primordiales acompañan al acto de la liberación, a diferencia de la apatía de la libertad ontológica, desde siempre allí. La reivindicación de Smith es sarcástica y jubilosa; los afectos considerados por Sartre (miedo, angustia) son todavía afectos-ser, ligados a la mera libertad ontológica a la que estamos condenados. Constituyen el agujero apático de la ontología. El cine, por el contrario, presenta una explosión de afectos liberadores ligados con nadificaciones concretas; esos afectos superan la mera ontología.

Preciosa (*Precious*, 2009), de Lee Daniels, es una obra relevante para estudiar la noción sartreana de «situación». Contra los que argumentan que las condiciones de nuestra existencia nos limitan y determinan, Sartre siempre replicó que esas condiciones no son determinantes, sino, por el contrario, el ámbito en donde la libertad se ejerce, su propia condición de posibilidad, aquel suelo duro y áspero, hecho de adversidad, que debe ser agujereado para que el acto libre surja. El filme es un experimento

visual sobre una persona que tiene *toda* la situación en contra de ella. Claireece Jones (Gabourey Sidibe) es una muchacha afroamericana adolescente, estuprada por el propio padre, madre soltera de dos hijos, uno de ellos con síndrome de Down, atormentada física y psicológicamente por la madre que la odia por haber cedido a los asedios de su marido; vive en la pobreza, es analfabeta, discriminada en el colegio, y con características físicas adversas, habitualmente rechazadas por la sociedad (extremadamente gorda, además de ser negra en un mundo lleno de prejuicios de raza), y que se entera, por fin, de que tiene SIDA. A veces, ella declara que desea morir, pero que no consigue, sus ojos continúan abriéndose por las mañanas. Otras veces se evade a través de la fantasía, pero no se puede evadir de su situación porque es sólo a partir de ella que, si seguimos a Sartre, podrá liberarse. Para eso, fatalmente, necesitará del otro, ése que es, precisamente, su infierno (todos los que la discriminan y la hieren), siempre en busca de un otro cuya manera de nihilizar le sea más favorable, como la profesora Rain, la primera persona que le dice que la ama, y que su hijo la amará. Este filme es un experimento extremo, casi insoportable, de construcción del otro cuando no se tiene nada para atraerlo, apareciendo así, casi exclusivamente, como lo que destruye. No se muestra a Claireece «salvándose», sino tan sólo agujereando el ser más adverso imaginable, perdiéndose en la multitud con sus dos hijos, sonriente y pensando en el futuro.

Sibila (*Les dimanches de la ville d'Avrais*, 1962) de Serge Bourguignon presenta ese otro que destruye en la historia de la amistad extraña entre un hombre maduro y una niña pequeña (relación que ha sido revista en películas más recientes, como *Entre dos mares* (*Between the Devil and the Deep Blue Sea* – *Entre el infierno y el profundo mar azul* [1995], de Marion Hansel, y *Ghost dog* [1999] de Jim Jarmush). Pierre (Hardy Krüger) es un piloto con amnesia después de una acción bélica en Indochina, en donde ha matado accidentalmente a una niña; él conoce accidentalmente al padre de una niña de 12 años, Françoise, a quien deja abandonada en una escuela. Haciéndose pasar por el padre ausente, Pierre busca a Françoise en sucesivos domingos y vive una relación de profundo afecto por la niña, extraordinariamente precoz. Pero cuando la mentira es descubierta, todo lo que es más poético y puro es mal interpretado por muchos, y las personas que lo aman hacen tan sólo un es-

fuerzo tolerante de comprensión, llevando en cuenta su condición de amnésico y afectado por la guerra; nadie entra realmente en el núcleo poético de su relación con la pequeña Françoise. Sartre afirma que, al contrario de lo que se dice, somos realmente como los otros nos ven, tengo un «ser para el otro», aunque tal ser nunca podrá ser para mí. Somos viejos, gordos o perversos siempre para el otro y no hay nada que podamos hacer para desvincijarnos de ese ser que, no por ser extraño, es menos nuestro. Cargamos el estigma de lo que se hace con nosotros, condenados a ser, cada uno, permanente y frustrada tentativa de recuperación del propio ser que nunca tuvimos, pero que el otro se empeña en atribuirnos.

Ejercicio 14

Wittgenstein, el cine mudo y la diligencia: lo que se puede decir y lo que sólo se muestra (La cuestión de los límites del lenguaje)

Wittgenstein y el lenguaje

Ludwig Wittgenstein nació en Viena en 1889. Su familia era de muy buena posición económica y de un alto nivel cultural; su madre estaba muy interesada por música, y frecuentaban la casa de los Wittgenstein músicos importantes como Brahms, entre muchos otros artistas notables. De entre sus hermanos, Hans tocaba varios instrumentos, mientras que Rudi se interesaba por el teatro. Paul Wittgenstein llegó a ser un destacado concertista de piano, a quien Maurice Ravel dedicó su *Concierto para la mano izquierda*, ya que Paul había perdido su mano derecha en la Primera Guerra Mundial. Ludwig también se interesó por la música, y en sus obras hay frecuentes alusiones a ella. Hans se suicidó cuando Ludwig tenía 13 años, y Rudi hizo lo mismo dos años después. Otro hermano de Ludwig, Kurt, se suicidó en un campo de batalla en la Pri-

mera Guerra Mundial. El suicidio fue siempre una obsesión para Ludwig, quien se refería frecuentemente a esa posibilidad, pero a pesar de que tres hermanos suyos se suicidaron (tal vez sin nunca hablar del asunto), él mismo no llegó a realizar esa idea de la que tanto hablaba.

El padre de Wittgenstein contrató profesores particulares para iniciar la formación de Ludwig en su propia casa. Como el joven demostraba habilidades técnicas muy elevadas, lo enviaron a Linz para estudiar matemáticas y física. Más tarde continuó estudiando en la Escuela Técnica Superior de Berlín, y en la Universidad de Manchester, en Inglaterra, dedicándose a investigaciones aeronáuticas. No tuvo Wittgenstein ninguna formación filosófica humanística en sentido estricto, pero albergaba fuertes preocupaciones éticas y religiosas, que lo llevaron a leer a Kierkegaard, Tolstoi y las obras de William James sobre religión. En esa época, se encontró casualmente con el libro *Principios de la matemática* de Bertrand Russell, y se interesó profundamente por problemas lógicos. En 1912 ingresó en el Trinity College porque quería estudiar con Russell. Bajo su dirección hizo notables progresos, y comenzó lentamente a elaborar una obra en la que, según decía, solucionaba definitivamente los problemas planteados por Frege y Russell en el terreno de la lógica. El propio Bertrand Russell comenzó a ser influenciado fuertemente por su alumno, al que admiró intensamente, pero con quien tuvo, a pesar de todo, una relación difícil.

Cuando se inició la Primera Guerra Mundial, Wittgenstein se alistó como voluntario en el ejército austríaco, pero confesó a alguien que no lo había hecho por patriotismo o heroísmo, sino con la esperanza de que le dieran un tiro (en una especie de curioso suicidio indirecto). Pero no lo consiguió; fue hecho prisionero por los italianos en Monte Cassino, y posteriormente liberado. Su cautiverio no debió de ser demasiado incómodo porque allí terminó de escribir una versión de la obra que más tarde sería conocida como *Tractatus LogicoPhilosophicus*, y que se publicó, después de innúmeros problemas y vicisitudes, en 1921.

En esa misma época, Wittgenstein renunció a la parte de la fortuna paterna que le tocaba por herencia, donándola a sus hermanas y optando por una vida ascética y reflexiva. También experimentaba un profundo sentimiento anti-intelectualista, odiaba todo tipo de formalismos académicos y no creía que se pudiera ser profesor de filosofía y, al mismo

tiempo, una persona honesta. No soportaba la compañía de sus colegas y a menudo aconsejaba a sus alumnos abandonar la filosofía y dedicarse a algún trabajo manual. Wittgenstein daba sus clases y conferencias sin ningún tipo de preparativo, como si fuera simplemente un «pensar en voz alta», pero exigía ser escuchado atentamente y se incomodaba muchísimo cuando alguien llegaba con retraso o salía de la sala antes de tiempo. Se irritaba con mucha facilidad y frecuentemente se sentía frustrado por no haber conseguido expresar correctamente sus pensamientos. Después de sus clases solía irse al cine con algún amigo, pero consideraba esto tan sólo como un descanso para la mente. «Es como tomar una ducha», dijo una vez a alguien. Le gustaba el cine norteamericano, sobre todo las películas de cowboys y las musicales, y admiraba a Carmen Miranda y Betty Hutton. Odiaba el cine británico, posiblemente por su intelectualismo y tono lúgubre (y el humor inglés debía de resultarle insoportable). Tal como Heidegger, el otro gran filósofo europeo del siglo xx, no tuvo ninguna capacidad para ver las posibilidades filosóficas del cine.

A partir de 1920 se desempeñó como modesto maestro de escuela para niños, y en 1926 abandonó su cargo en Cambridge. Trabajó de jardinero en el monasterio de Hütteldorf, cerca de Viena, y en otras tareas manuales. En 1929, no obstante, volvió a dedicarse a la filosofía, obteniendo el doctorado con su *Tractatus*. Constituyeron el tribunal Bertrand Russell y G. E. Moore, y la ceremonia fue una mera formalidad, ya que Wittgenstein era considerado un genio. En 1936 se retiró a Noruega, donde comenzó a escribir los pensamientos que compondrían después las *Investigaciones filosóficas*, obra que quedaría inconclusa. En 1939 asumió una cátedra de filosofía en la Universidad de Cambridge, sucediendo a G. E. Moore, que lo había ayudado mucho en su llegada a Cambridge pero a quien Wittgenstein solía criticar duramente, considerándolo una persona sin ninguna inteligencia. Entre 1941 y 1943 trabajó como portero en el Hospital Guy. En 1947 renunció definitivamente a la cátedra. Murió en 1951, habiendo escrito y producido filosofía hasta el último momento de su vida.

Wittgenstein puede ser considerado como el gran renovador no logopático de la filosofía europea, en el sentido de que no hace intervenir nunca en sus análisis ningún aspecto vinculado con la sensibilidad o la

emoción, en algún sentido cognitivo. Al contrario, creía que todos esos elementos, cuando tratan de ser expresados en una proposición articulada, caen nítidamente fuera de los límites del lenguaje, fuera de lo que puede decirse con sentido. Ésta fue claramente su posición en el *Tractatus*, y no la modificó en lo sustancial, a pesar de que muchas otras cosas sí cambiaron. Por ejemplo, dejó de referirse a proposiciones y pasó a analizar estructuras de lenguaje más complejas (a las que llamó «juegos de lenguaje»), pero la idea de que lo que se puede decir tiene límites que no cabe superar, y que tratar de superarlos genera absurdos, continuó acompañándolo. En el *Tractatus* está claro que emociones y sentimientos se relacionan con la voluntad humana, y que el mundo es lo que es con total independencia de nuestra voluntad.

Todas sus críticas contra la filosofía europea tradicional son internas a la razón puramente «lógica», tanto en la primera etapa de su pensamiento (*Tractatus*) cuanto en la segunda (la etapa de las *Investigaciones filosóficas*), cambiando tan sólo el ámbito lógico-formal del *Tractatus* por una lógica interna al propio lenguaje en su uso común. Por todo eso, es bien posible que el cine logopático que hemos estudiado en este libro problematice a la filosofía de Wittgenstein de una manera semejante a como ya lo hizo con los filósofos tradicionales, anteriores a la revolución logopática emprendida, de diferentes maneras, por Nietzsche y Heidegger.

Wittgenstein parte de una crítica a las inadecuaciones del lenguaje y subraya la necesidad de superarlas a través de un simbolismo apropiado, que evite las confusiones y ambigüedades habituales, que llevan a las personas a perderse en marañas de sinsentidos; un simbolismo que refleje o figure las cosas del mundo de manera fiel (cumpliendo un requisito de «isomorfía» —o de «igualdad de forma»— entre lenguaje y mundo). Esta isomorfía no debe ser, necesariamente, un reflejo material de lo que se figura, sino una proyección formalmente proporcionada al objeto, como ocurre en geometría o en música, en donde una partitura y un disco gramofónico tienen la misma estructura lógica, aunque tengan diferente materia y forma física.

La proposición es una figura de la realidad [...] (*Tractatus*, 4.01). A primera vista parece que la proposición —tal como viene impresa sobre el papel— no

es figura alguna de la realidad de la que trata. Pero tampoco la notación musical parece ser a primera vista figura alguna de la música [...]. El disco gramofónico, el pensamiento musical, la notación musical, las ondas sonoras, están todos entre sí en esa relación interna figurativa que se da entre lenguaje y mundo (4.014).

Los lenguajes corrientes no figuran correctamente la realidad, a causa de sus muchas imperfecciones. Respecto de ellas, escribe Wittgenstein:

En el lenguaje ordinario sucede con singular frecuencia que la misma palabra designe de modo y manera distintos [...] o que dos palabras que designan de modo y manera distintos sean usadas externamente de igual modo en la proposición. Así, la palabra «es» se presenta como cópula, como signo de igualdad y como expresión de existencia [...] (3.323). Surgen así, fácilmente, las confusiones más fundamentales (de las que está llena la filosofía entera) (3.324). Para eludir estos errores tenemos que usar un lenguaje sígnico que los excluya, en la medida en que no use el mismo signo en símbolos distintos, ni use externamente de igual manera signos que designen de modo diferente. Un lenguaje sígnico, pues, que obedezca a la gramática lógica, a la sintaxis lógica (3.325).

Y también:

El lenguaje disfraza el pensamiento. Y de un modo tal, en efecto, que de la forma externa del ropaje no puede deducirse la forma del pensamiento disfrazado; porque la forma externa del ropaje está construida de cara a objetivos totalmente distintos que el de permitir reconocer la forma del cuerpo (4.002).

Las estructuras del lenguaje están dadas o por alguna lógica externa —como la lógica de las funciones veritativas del *Tractatus*— o por algún tipo de lógica dinámica interna —como la desarrollada en obras posteriores, en las *Investigaciones filosóficas* y obras del período intermedio, como los *Cuadernos azul y marrón*— que proporciona una normatividad al lenguaje y lo hace adaptarse a sus diversas situaciones de uso. Pero, de todas formas, el lenguaje responde a reglas que van siendo interiorizadas y utilizadas con toda naturalidad (Wittgenstein escribirá en las *Investigaciones*: «Sigo la regla ciegamente»). En este sentido, hay una especie de silencio implícito en el lenguaje correctamente utilizado, porque cuando

esto ocurre, el lenguaje mismo desaparece en beneficio de sus objetos; él no precisa hablar de sí mismo porque funciona perfectamente; guarda silencio respecto de sí mismo para que pueda hablar acerca del mundo (se sacrifica por el mundo, podríamos decir).

Pero hay también un silencio externo. Pues este simbolismo o esta normatividad interna del lenguaje adecuado permitiría decir, dentro del mismo, tan sólo lo que tiene sentido, y lo que no lo tiene quedaría automáticamente fuera de sus límites, en el ámbito de lo indecible, de lo que sólo se muestra pero no se puede decir (con sentido). Éste sería el silencio externo, aquello que está más allá de los límites del lenguaje. (En jerga tradicional, se podría decir: el silencio interno es trascendental, el silencio externo, trascendente. El silencio interno está *más acá* del lenguaje, y es lo que le permite funcionar. El silencio externo está *más allá* del lenguaje, y aquí el lenguaje deja de funcionar).

En particular, todas las cuestiones sobre valores (éticos, estéticos, religiosos) no se pueden expresar en el lenguaje, sino que pueden tan sólo mostrarse. Precisamente, todas ellas involucran sentimientos, emociones y actitudes volitivas, o sea, impactos del mundo sobre nuestra voluntad. El lenguaje trata, en vano, de expresar esas cosas, pero ellas no caben dentro del esquema de la proposición articulada (*Tractatus*) o de la normatividad intrínseca de un juego de lenguaje (*Investigaciones filosóficas*). Ellas tratan de decir algo muy importante pero que no se deja articular por las reglas, que no cabe dentro de estructuras. Por eso es por lo que las afirmaciones sobre estas cuestiones carecen de sentido. Pero eso no quiere decir que no sean importantes; al contrario, quedan fuera de los límites del lenguaje precisamente por ser cuestiones fundamentales que no se refieren a meros hechos, sino a cuestiones cruciales de la condición humana (aquéllas que Heidegger se anima, a pesar de todo, a tratar de expresar). Escribe Wittgenstein:

El mundo es independiente de mi voluntad (6.373). El sentido del mundo tiene que residir fuera del mundo. En el mundo todo es como es y todo sucede como sucede; en él no hay valor alguno, y si lo hubiera carecería de valor (6.41). Por eso tampoco puede haber proposiciones éticas (6.42). Si la voluntad buena o mala cambia el mundo, entonces sólo puede cambiar los límites del mundo, no los hechos; no lo que puede expresarse mediante el lenguaje (6.43).

Wittgenstein critica a la filosofía europea tradicional por haberse dejado engañar por las inadecuaciones del lenguaje, y haber intentado, a pesar de todo, expresar cuestiones (valorativas y de otro tipo) que no pueden expresarse con sentido dentro de una proposición articulada, generando así falsos problemas (aparentemente «profundos», pero cuya «profundidad» es un simple efecto de su profundo sinsentido), cuestiones que en verdad ni siquiera son falsas, ya que para ser falsas precisarían antes tener sentido (en especial las llamadas «cuestiones metafísicas» a las que los filósofos tradicionales fueron tan afectos). Wittgenstein concibe la actividad filosófica no como tarea sustantiva, dirigida a generar «proposiciones filosóficas», sino como una práctica de elucidación de confusiones lingüísticas y conceptuales; no cree que deba establecer algún tipo particular de «hechos» o de «verdades» que sólo la filosofía podría establecer. No hay en absoluto, para Wittgenstein, «hechos filosóficos», sino tan sólo elucidación filosófica de los hechos. La filosofía no se refiere al mundo, sino al lenguaje y a los conceptos con los que intentamos denodadamente entender el mundo.

El objetivo de la filosofía es el esclarecimiento lógico de los pensamientos. La filosofía no es una doctrina, sino una actividad. Una obra filosófica consta esencialmente de esclarecimientos. [...] La filosofía debe esclarecer y delimitar nítidamente los pensamientos que de otro modo son, por así decirlo, turbios y borrosos (4.116).

Cuando la filosofía trata de decir en proposiciones los contenidos éticos y religiosos, en lugar de limitarse a su modesta tarea de esclarecimiento lógico, genera todo tipo de sinsentidos. Por eso, el *Tractatus* termina así: «De lo que no se puede hablar, hay que guardar silencio» (7). En sus obras posteriores, el tema del silencio no aparece, pero fue convicción de Wittgenstein en toda su obra que un lenguaje que no tuviera límites, que pudiera decirlo todo, no sería estrictamente un lenguaje. Sus límites no son algo que impida que haya lenguaje, sino aquello que lo posibilita.

Obras

Tractatus Logico-Philosophicus (1921) – *Algunas observaciones sobre forma lógica* (1929) – *Investigaciones filosóficas* (comenzada en 1939 y

publicada póstumamente en 1953) – *Observaciones sobre los fundamentos de las matemáticas* (1956) – *Los cuadernos azul y marrón* (1958) – *Notebooks (diario filosófico)* (1961) – *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa* (1967) – *Sobre la certeza* (1969) – *Gramática filosófica* (1974).

Películas que dicen lo indecible

El último (*Der letzte Mann* – *El último de los hombres*, Alemania, 1924), de Friedrich W. Murnau y *El cantor de jazz* (*The jazz singer*, EE.UU, 1927), de Alan Crosland: de cómo el silencio puede no ser un límite. – *La diligencia* (*Stagecoach*, EE. UU., 1939) de John Ford, un western realizado durante la vida de Wittgenstein: lo que no se puede decir, puede vivirse en un carruaje polvoriento.

En esta problemática del decir y el silenciar, el cine parecería seguir la dirección contraria a la de Wittgenstein: éste parte, en su filosofía, de lo que se puede decir para llegar después al límite del silencio. Por el contrario, el cine, históricamente, parte del silencio y posteriormente llega al decir (al sonoro). El silencio comenzaría por ser el ámbito donde el cine dice algo mostrando y poniendo letreros, y el sonoro aparecería como una especie de límite (así lo sintieron muchos directores, como René Clair, Hitchcock y Chaplin), mientras que Wittgenstein comenzaría por legitimar el ámbito del decir plenamente significativo, y el silencio sería el lugar adonde van a parar las expresiones que transgreden los límites de lo decible.

Pero esto es sólo un punto de partida que podemos superar. Pues no es que el silencio sea plenamente significativo (para el cine mudo) y el sonoro sea su límite, ni que el lenguaje sea plenamente significativo (para la proposición articulada) y el silencio sea su límite, sino que *el funcionamiento del lenguaje necesita, imperiosamente, de ambos*; la significación sólo surge de un contrapunto complejo entre lenguaje y silencio, entre decir y mostrar. Esta tesis es mostrada logopáticamente por el cine mudo, entendiendo por tal no solamente el cine literalmente mudo (he-

cho antes del advenimiento del sonoro), sino también un tipo particular de filme que, aunque sonoro, conservó durante un tiempo las estructuras del cine mudo (buenos ejemplos de esto serían *Chantaje* [1929] de Hitchcock, *El ángel azul* [1930] de Josef von Sternberg, *M, el vampiro de Dusseldorf* [1931] de Fritz Lang, y *Cero en conducta* [1933] de Jean Vigo). Como corolario, podremos ver hasta qué punto el cine moderno aprendió las lecciones del cine mudo, abandonándolas por necesidades más urgentes, en parte comerciales, en parte estructurales.

En cierta forma, tomando en cuenta la distinción wittgensteiniana entre lo que se puede decir y lo que sólo cabe mostrar, el cine en general, y el cine mudo en particular, parecería, visto superficialmente, la propia apoteosis del mostrar. El cine, por una serie de eventualidades no sólo «técnicas», nació mudo (más mudo aún que los seres humanos, porque ni siquiera lloró al nacer), obligado a mostrar aquello que, aparentemente, «no podía decir». La impresión que tenemos hoy cuando vemos cine mudo es que ese cine trata denodadamente de expresarse pero que no lo consigue (vemos *Cabiria* de Giovanni Pastrone como si tratase de ser *Gladiator* sin conseguirlo). Aun después del sonoro, el cine continúa pareciendo fuertemente «mostrativo» en virtud de su aproximación a la fotografía y a su usual caracterización —filosóficamente perturbadora— como «fotografía en movimiento», que impone la idea de que primero la fotografía estaba quieta y después el cine la puso a andar. Aun en sus períodos más hablados, lo que se muestra parece mantener la primacía sobre lo dicho. Pero, ¿convence esta manera de plantear las cosas? ¿Se caracteriza realmente el cine por el puro mostrar? Y su mostrar, ¿puede separarse de su específico modo de decir?

El dualismo mudo/sonoro en la historia del cine, ¿podría equipararse a la disyuntiva wittgensteiniana entre decir y mostrar? No directamente. Y precisamente en esa negativa se esconde la posibilidad de que el cine venga a presentar contra Wittgenstein un cuestionamiento radical, en lo que se refiere a la manera como él entendió la significación y límites del lenguaje, y, por tanto, también a la manera como él entendió el silencio. Lo que el cine mudo ayuda a entender es que el «mostrar» del cine no es un *límite* de lo que él pueda decir, sino parte de su decir, o que su mostrar es precisamente su forma de decir (lo que nada tiene que ver con lo que los personajes o las voces en *off* o los letreros «dicen» en el cine sonoro

o en el mudo). El cine es trans-wittgensteiniano en el sentido de que muestra y dice al mismo tiempo, de que no podría tan sólo mostrar sin decir, y que tampoco podría silenciar sin decir. La imagen cinematográfica, en su particular decir-mostrar, parece indicar que el problema de los límites del lenguaje tiene que plantearse de una manera no wittgensteiniana. (Aunque en el *Tractatus*, como veremos, podemos encontrar pistas expresivas de que Wittgenstein también entendió la significación de manera contrapuntística, dentro de sus propias categorías).

Hoy tenemos la fuerte impresión de que el cine mudo era «limitado» y que el cine actual superó esas «limitaciones». Muchas personas, sobre todo las más jóvenes, no consiguen imaginar cómo el cine fue alguna vez mudo, cómo alguien podía divertirse o aprender algo de una imagen sin sonido. Es inimaginable que en la televisión, tal vez con la excepción de algún canal de pago, se exhiban hoy películas mudas. Estamos completamente educados en una cultura en donde lo sonoro es indispensable para la experiencia cinematográfica, y pensamos que el sonoro «llena» una laguna que antes estaba vacía. Pero eso no siempre se vio de esa forma. Grandes directores de comienzos del siglo xx consideraron el advenimiento del sonido como una catástrofe para el arte cinematográfico, e, irónicamente, ¡como una gran limitación!, como un retroceso respecto de las posibilidades expresivas que el cine había comenzado a demostrar. Entre esos creadores estaban nada menos que Charles Chaplin, René Clair, Mack Sennett, Buster Keaton, Alfred Hitchcock y Jean Epstein. Aquí, contrariamente, el sonoro era visto como un límite del cine mudo, como si éste no pudiera continuar hablando más allá de las fronteras del silencio, como si el sinsentido estuviera en el ámbito de lo que podía ser dicho, y lo plenamente significativo, en el silencio. Epstein escribió:

El cine sonoro, tal como hoy se lo practica, se olvida de quince años de progreso hacia la independencia del cine total del que forma parte. Ha olvidado hasta su esencia, que es la recreación del movimiento. Revive, con juvenil fatuidad, todos los errores de los que el cine mudo se arrepintió.

Y Chaplin:

He vuelto a recordar mis viejas películas y, repasando las escenas de la carta en *Armas al hombro*, la frustrada cena de Navidad de *La quimera del oro*, las

secuencias del camión en el que encuentro a Jackie en *El chico*, etc., me han reafirmado en mi primera resolución: la palabra, lejos de añadir algo, hubiera sido perjudicial.

René Clair:

Ya pasó el tiempo, para los que aman el arte de las imágenes, de lamentar los efectos de esta bárbara invasión. Hace falta intervenir. [...] Es probable que la precisión de la expresión verbal reste poesía a las imágenes, como se la quita a la atmósfera de un sueño... Ante el film sonoro nos está permitida la esperanza. Ante el film hablado, la inquietud se mantiene.

Hitchcock es algo más cauteloso porque todavía usa la idea de que al cine mudo le «faltaba» algo, pero no es menos enfático en su condena del sonoro como sonoro, como presunta superación del cine mudo. Él escribe, respondiendo a Truffaut:

Las películas mudas son la forma más pura de cine. [...] Quiero decir que al cine mudo le faltaba muy poca cosa, sólo el sonido natural. Por consiguiente, no se debería abandonar la técnica del cine puro como se hizo con el sonoro [...]. En la mayoría de los filmes hay muy poco cine y yo llamo a esto «fotografía de gente que habla». Cuando se cuenta una historia en el cine, sólo se debería recurrir al diálogo cuando es imposible hacerlo de otra forma. [...] Lo que se puede lamentar es que, con el advenimiento del sonoro, el cine se estancó bruscamente en una forma teatral.

Muchos de los creadores que habían hecho cine mudo pensaron que el sonido iría a retrotraer al cine al estado miserable del teatro filmado y a llevarlo al estatismo de sus comienzos, borrando la revolución del movimiento y la flexibilidad aportada por el cine mudo. Y esto, de cierta manera, fue lo que ocurrió, y aún ocurre. La palabra puede distraer tanto a los actores como al espectador, cuando ya tenían su visualidad educada. Con el sonido, el mundo iba a poder ser reproducido con mayor aproximación, y con eso —pensaban muchos directores— la creatividad disminuiría. Muchas de las cosas que, en el período del cine mudo, desafiaban el ingenio y la inventiva de los directores, actores y espectadores, ahora iban a poder, simplemente, ser dichas literalmente y sin ninguna sutileza. Truffaut, en su diálogo con Hitchcock, habla del paso abrupto

del gran arte mudo a la mediocridad del primer cine sonoro. En 1928, Alexandre Arnoux se refería, en relación con el cine sonoro, a:

[...] una extrema monotonía cinematográfica, unas transiciones sin gracia y un estatismo que nos devuelven directamente al texto declamado en un escenario. Cuando el actor se libera de la obligación de la palabra, el interés renace. Cabe preguntarse si la voz, en lugar de mejorar la expresión, la perjudica.

Y este autor hace un abierto elogio del cine mudo:

Su juego de blancos y negros, su silencio, el ritmo de sus imágenes, el que la palabra, esa vieja esclavitud de la humanidad, hubiese quedado relegada a un segundo término, prometían un arte maravilloso. Y he aquí que un bárbaro invento viene a destruirlo todo.

Al lado de esa actitud de los «hacedores» de cine, tampoco los espectadores manifestaron, hasta cierto momento, ninguna especial ansiedad acerca de que el cine pudiera hablar, ninguna profunda «necesidad del sonido». Las personas se habían acostumbrado al «lenguaje mudo» y fueron, durante algún tiempo, indiferentes a las denodadas tentativas que los científicos e inventores estaban haciendo para introducir el sonido en el cine. Eso probaba alguna cosa en el nivel del lenguaje ordinario, de la cotidianidad expresiva del lenguaje: una especie de autosuficiencia del silencio, una total ausencia de cualquier sensación opresiva derivada de algún tipo de «límite». Nadie se sentía «limitado» por algo que «no se podía decir» con imágenes mudas. (Esto cambió significativamente, como veremos, con el surgimiento de *El cantor de jazz* y otros filmes sonoros de gran éxito).

Wittgenstein concibe los límites del lenguaje como una barrera que deja, de un lado, lo que se puede decir, y de otro lado, el silencio de lo que sólo se muestra. De alguna manera, aquello que se silencia, que no se puede decir, es, para él, la propia manifestación del límite. Esto es precisamente lo negado por la imagen del cine mudo, la idea de que lo que no se dice con palabras articuladas indicaría algún tipo de «límite». Para los grandes creadores del cine mudo, el silencio era, precisamente, su forma de decir, su manera de expresarse; no era un silencio-límite, un ámbito vacío, sino un silencio-materia, un silencio-cosa, un espacio de expresi-

vidad; y por eso la locuacidad articulada se veía como un real peligro para esa expresividad, como si el silencio fuera la realidad primordial y el sonido su interrupción indeseada e inesencial. El silencio habla, o, mejor dicho, el cine mudo mostró que no hay verdaderamente silencio, que el silencio es imposible.

Pero esto es una lección que tanto Wittgenstein como los directores antes mencionados deberían aprender. Pues así como Wittgenstein pensaba que lo indecible caía fuera de los límites del lenguaje escrito (supuesto un simbolismo adecuado), así los directores del cine mudo pensaban que era lo decible, lo hablado, lo que quedaba fuera de los límites de un lenguaje adecuado. Si Wittgenstein declaraba: «Lo que no se puede hablar, es mejor callarlo», los cineastas mudos podrían replicar: «Lo que no se puede callar, es mejor decirlo». Pero lo que resulta aquí problemático es la noción de límite, venga del lado que venga; ni el silencio es límite del habla, ni el habla límite del silencio, sino que ambos se remiten mutuamente, no en la forma de un límite, sino como composición creadora de significación. Esto sugiere que el cine puede mostrar, contra Wittgenstein, que el silencio no es homogéneo, que lo que se calla puede callarse por algún motivo de inadecuación simbólica, pero también por la presencia y la acción de alguna otra forma de expresividad o de decir. Pero, contra Chaplin e Hitchcock, se debe decir que tampoco el decir es homogéneo, que lo que se dice puede decirse de manera muda, que el sonoro no viene para acabar con el mudo, sino para completarlo; no para darle lo que no tiene, sino para potenciar lo que ya tiene, para manifestarlo plenamente.

Como recordábamos antes, a Wittgenstein le gustaba mucho ir al cine, pero nunca tomó al cine en serio; le gustaban enormemente las películas norteamericanas de cowboys y las películas musicales, pero nunca tuvo un gusto cinematográfico refinado, de manera que no veía al cine como forma autónoma de expresión y, mucho menos, de reflexión. ¿Qué es lo que buscaba en el cine, además de descanso y distracción? La clave para entender eso es que él era también muy afecto a la literatura, prefiriendo los cuentos morales de Tolstoi. Hubiera concedido, tal vez, que aquello que no se podía decir articuladamente se podía expresar en alguna otra forma de lenguaje, poético, por ejemplo. Pero insistiría en que esa expresión era tan sólo «mostrativa», y no otra forma de decir;

a través de la imagen no existiría, para él, otra forma de acceso significativo al mundo, sino tan sólo algo que, al no poder ser nunca dicho con sentido, sólo podía ser indicado con el dedo.

Lo que se debe callar, para Wittgenstein, consiste en algo denegado, rehusado, privativo, algo excluido de lo que nada se sabe. Lo mudo en el cine no es algo que calla, sino algo que se expresa en la mímica, la alusión, el gesto; no es privativo, sino algo que tiene una corporalidad positiva, sólo que articulada de otra manera que Wittgenstein nunca consiguió entender. El cine no se limita a mostrar, sino que amplifica el ámbito de lo decible. El cine mudo es un callar que dice, un silencio que no sólo «muestra». Para Wittgenstein, las narraciones literarias y las del cine «mostraban» lo que no se podía decir, pues lo que se podía decir con sentido ya había sido determinado de manera absoluta a través de las condiciones de un simbolismo articulado o por las reglas de un lenguaje. Wittgenstein no admitiría que el cine pudiera proporcionar otra forma de simbolismo articulado. Lo que el cine niega es, a final de cuentas, el aforismo 4.1212 del *Tractatus*: «Lo que puede ser mostrado, no puede ser dicho».

En el paso del cine mudo al sonoro, se sugiere una utilización creativa del sonido, para disipar los temores, bien justificados, de los grandes directores antes citados. La grandeza del cine mudo (que no todas las películas mudas consiguieron alcanzar) consistió en hacer filmes mudos que pudieran efectivamente expresarse de manera plena y autosuficiente, sin tratar de hacer aquello que sólo con sonido se podría conseguir. Un cine mudo que derogase la propia noción de «límite». Precisamente, lo peor del cine mudo aparece cuando trata de hacer lo que sólo el sonoro haría, con lo cual manifiesta un espíritu de inferioridad. Esta tentativa frustrada viene marcada habitualmente por la mayor o menor necesidad de letreros adicionales a la acción. No tiene demasiado sentido, en el cine mudo, filmar a dos personas moviendo los labios durante largos minutos, y después insertar un letrero donde se lee lo que las personas están diciendo. El diálogo no pertenecía a la estructura expresiva del cine mudo, no por ser «limitada», sino por ser *sui generis*, incomparable con otras estructuras. Al tratar de incorporar la conversación dentro de una estructura no conversacional, los directores estaban, como diría Wittgenstein, arremetiendo inútilmente contra las paredes del lenguaje. No

tenía ningún sentido hacer la mímica de una conversación muda. Simplemente la conversación tenía que ser excluida del tipo de expresión que el cine intentaba, en esa época, realizar. (O, tal vez, si no excluida, dosificada de manera muy especial, como tal vez el mudo brasileño *Límite* [1931] de Mário Peixoto consiguió hacerlo, o Murnau en *El último*). Asimismo, cualquier tentativa de desarrollo psicológico interno, por ejemplo, debía ser radicalmente excluida (a pesar de tentativas como la famosa *La pasión de Juana de Arco* [1928] de Carl Dreyer, o *Aurora* [1927] de Murnau).

En ese sentido, los temores de Chaplin, Clair y los otros directores antes citados ante el advenimiento del cine sonoro estaban basados en una idea muy limitada del uso posible del sonido en el cine, como si el mismo debiera ser dictado tan sólo por el progreso técnico, y por una especie de convicción maximalista de que si tal posibilidad técnica existía, debía ser implementada máximamente (lo que dio como resultado los famosos filmes «totalmente hablados»). Pero, precisamente, la posibilidad técnica del sonido —adecuadamente dosificada e integrada al resto de los otros elementos expresivos del lenguaje cinematográfico— le estaba dando al cine algo de la mayor importancia filosófica: la posibilidad de callar, la posibilidad misma del silencio. No estaba dándole, contra la intuición habitual, la posibilidad de decir, porque el cine mudo ya tenía su decibilidad perfectamente determinada (e, inclusive, públicamente aceptada), sino, por el contrario, la posibilidad de callar, de guardar silencio, posibilidad que el cine mudo no tenía.

Lo que el cine sonoro aporta no es, propiamente, el sonido en cuanto tal, sino la idea de que la expresividad del lenguaje no se mide tan sólo por su capacidad de decir, siendo lo que se calla tan sólo su límite, sino *por lo que es capaz de decir y de callar contrapuntísticamente*, siendo lo que se calla no un límite, sino parte de su expresividad. Esto ya lo había mostrado el cine mudo en lo que se refería a las posibilidades expresivas del decir sin palabras. El cine sonoro vuelve a mostrarlo en lo que se refiere a las posibilidades expresivas del *no* decir con palabras. En ambos casos, las dicotomías decible/mostrable o decible/silenciable de Wittgenstein parecen quedar afectadas. Aun después de inventado el cine sonoro, muchos directores continuaron haciendo filmes mudos (como *Luces de la ciudad* [1931] de Chaplin), pero, lo que es más importante,

todavía mucho tiempo después de creado el cine sonoro muchos directores (Hitchcock, con lo que él solía llamar «puro cine»; Jacques Tati, con su cine cómico casi ciento por ciento visual; pero también Josef von Sternberg y Fritz Lang) continuaron dando prioridad a las imágenes sobre las palabras. El olvidado Albert Lamorisse declaró una vez: «Las palabras no me interesan. Sólo imágenes». En las películas de Antonioni y Wim Wenders (las anteriores a *París/Texas*, sobre todo), los silencios son avasalladores. Pero hay algo más interesante en el período inmediatamente posterior al advenimiento del sonoro: muchos directores continuaron haciendo filmes con la estructura de películas mudas, aun cuando eran sonoras y habladas; esta estructura quedaba reflejada, sobre todo, en la manera ampulosa y abundante del juego de los actores, en la demora de las tomadas, en la dispensabilidad del sentido de los parlamentos, en todo lo que se podía hacer sin las trabas de las palabras, pero ahora con palabras. (En *Chantaje*, de Hitchcock, se puede recordar la escena en la que el chantajista aparece en el negocio del padre de la heroína e impone su presencia de manera desagradable, una escena totalmente «muda», no tan sólo porque no hay casi parlamentos, sino por la forma de moverse del actor y por toda la concepción de la escena. También *El ángel azul*, de Josef von Sternberg, especialmente las escenas protagonizadas por Emil Jannings, un actor que, en el paso del mudo al sonoro, continúa actuando con la demora, la mímica y la ostentación del actor de cine mudo, aunque ahora hable).

Los trucos y artificios que pueden hacerse jugando con sonidos e imágenes, a la luz de las posibilidades expresivas de su no simultaneidad (huyendo así de la mera redundancia) son ilimitados. En verdad, el sonido (palabras, música, ruidos) tiene un sentido expresivo y un valor filosófico para la construcción de conceptos cuando se lo incorpora al mecanismo cinematográfico al lado de sus otras posibilidades (actores, escenarios, movimientos de cámara, iluminación, etc.), pero puede ser letal cuando pretende tener alguna primacía sobre los otros elementos. Así, paradójicamente, el cine mudo inaugura el decir, y el cine sonoro, el callar. El decir no necesita de palabras, pero el callar sí. La falta de sonido no fue una «limitación» para el cine mudo, pero la falta de silencio sí lo fue. Y éste no parece ser un límite de tipo estrictamente wittgensteiniano.

Sin embargo, en su propia teoría del simbolismo, Wittgenstein no fue insensible a los poderes expresivos de la imagen. Se puede recordar que, en el *Tractatus*, Wittgenstein había intentado desarrollar una teoría del lenguaje que él denomina «pictórica». Según esta teoría, la proposición es una «figura» de los hechos, y entre aquélla y éstos debe existir una relación biunívoca, o isomórfica, de correspondencia total entre ambos: debe haber tantos elementos en la proposición cuantos hay en el plano de los hechos. (*Tractatus* 2.12, 2.151). En su teoría del significado, pues, la proposición tenía que intentar ser una especie de «imagen» (se podría decir, una fotografía) de la realidad, para poder cumplir la exigencia de isomorfía (véase, por ejemplo, *Tractatus* 3.1, 3.11, 3.1431, 4.014, 4.0141, 4.016). Esta exigencia de «pictorialidad isomórfica» con los hechos parece muy difícilmente cumplible por un lenguaje de palabras, pero mucho más accesible para un lenguaje de imágenes, como el del cine. Wittgenstein pensaba que estas relaciones podrían —a través de una adecuada regimentación lógica— ser expresadas por lenguajes escritos. Pero el cine es más pictórico que el más pictórico de los lenguajes escritos, más aún que los lenguajes jeroglíficos mencionados por el autor del *Tractatus*.

En definitiva, la idea de límite surge del fracaso del contrapunto. Mientras concebimos el decir simplemente como algo positivo, como algo que sólo incluye, visualizamos el límite como lo indecible; pero cuando concebimos el decir como un contrapunto entre excluir e incluir, el límite desaparece, o se torna un mero horizonte metodológico. Es esto lo que películas como *El ángel azul* consiguen hacer; el concepto-imagen de la degradación, que es el tema filosófico de este filme, es desarrollado en contrapuntos silencio-sonido (y es esto lo que da la impresión de que este filme aún funciona como filme mudo), sobre todo en ciertas escenas clave, especialmente del inicio, cuando el primer encuentro del profesor Rath con Lola Lola. Aquí se hacen afirmaciones como: la alta intelectualidad no es sólida, puede claudicar delante de solicitudes sensibles inmediatas igual que una intelectualidad baja o peor; el despojo puede ser absoluto e irreversible; y a lo largo del desarrollo de esta idea, las imágenes hablan sobre vida, ética, valor, sagrado, profano, degradación y muerte.

El director alemán Friedrich Wilhelm Murnau rodó, en 1924, una de las obras maestras del cine mudo, *El último* (absurdamente traducido al

inglés y otras lenguas como *La última carcajada*). En esta película se cuenta la historia de un viejo portero de hotel muy orgulloso de sus funciones (Emil Jannings, famoso actor del período mudo, que participó en varios filmes de Murnau, Lubitsch y von Sternberg, inclusive en el cine sonoro). Permanece de pie delante de la puerta del lujoso hotel, con su puerta giratoria y su incesante movimiento de personas que entran y salen, de coches que aparcan y parten, abriendo las puertas de los vehículos, cargando pesados equipajes, y paseándose ufano con su impecable uniforme, lleno de adornos y botones dorados. En el regreso a casa —que él hace siempre de uniforme— el portero atraviesa las calles con el paso orgulloso de un triunfador, recibiendo los saludos y las miradas admirativas de la vecindad. Pero un buen día todo eso se desmorona. Fatigado después de haber cargado una maleta muy pesada, y al sentarse para beber agua y recuperar fuerzas, uno de los gerentes del hotel ve al viejo y lo despide sumariamente de sus funciones de portero. En homenaje a sus largos años de servicio, el hotel le ofrece un empleo de encargado de la limpieza de unos retretes, en un lugar oscuro del hotel, lejos del bullicio de la calle.

A partir de este momento, es el uniforme del portero, más que él mismo, el que se adueña del papel protagónico del filme. Pues el bonito y esplendoroso uniforme engalanado resume todo el respeto, la autoridad, la competencia y la autoestima de aquel hombre, quien, al ser destituido, está obligado a devolverlo para que lo utilice otra persona. Cuando se le retira el uniforme del cuerpo es un momento de supremo despojo, de desnudez, como si se tratase de una piel que se desprende sin dejar nada debajo. El viejo no puede tolerar tanta vergüenza, ni consigue juntar coraje como para volver a casa vestido de civil, sin su brillante uniforme, ya que sin él no es nada, nadie lo respetará ni le tendrá consideración. En el primer día después de su humillante destitución, el portero roba su antiguo uniforme y lo viste apresuradamente en la calle, para poder volver con él a casa, aun cuando, interiormente, se sienta abrumado y sin fuerzas, y deba hacer esfuerzos indecibles para aparentar su orgullo y alegría habituales, y representar el papel que todos esperan de él. En ese día de fingimiento se celebra la fiesta de compromiso de su hija en casa, durante la cual bebe bastante y olvida pasajeraamente su drama.

Al día siguiente se encamina uniformado hacia el hotel, como si nada hubiera ocurrido, pero al llegar a las proximidades se acuerda de su nueva posición, se quita el uniforme y lo esconde en el guarda-equipajes de una cercana estación de trenes para recuperarlo más tarde, después de cumplir, sin ganas y frustrado, sus nuevas tareas de peón de limpieza. El uniforme, que fue el símbolo de su grandeza, ahora, en esta vida de fingimiento y ocultación, se transforma en el símbolo de su miseria y despojo. Al mismo tiempo, este uniforme prestado, desprovisto de su investidura social, ha dejado de tener el valor que tenía y se ha transformado ahora en apenas un pedazo de trapo; el uniforme estaba inserto dentro de una estructura social y tenía valor dentro de ella. En muy poco tiempo se descubre la impostura. La esposa del portero, que le trae el almuerzo, no lo encuentra en la puerta del hotel y al preguntar por él, se entera de lo que ocurrió. A partir de ahí, la noticia corre como el viento. Los mismos vecinos que pocos días antes festejaban y honraban al viejo portero, ahora se burlan de él despiadadamente, señalándolo, asomándose a las ventanas, gritándole en la cara su miserable condición actual. La realidad de su situación se impone a la débil tentativa de continuar conservando el propio valor perdido, y la cámara abandona al viejo en el fondo de los baños donde desempeña sus nuevas funciones, con la mirada vaga y perdida, como si sólo le restase esperar la muerte. La película termina allí. Hay un añadido del que hablaré más adelante.

El filme de Murnau es uno de los más ricos del cine mudo, en el sentido de desplegar la suficiencia de su lenguaje. Se muestra en él la infatuación, la ilegítima impostura de un hombre, orgulloso por una honra que, en verdad, nunca poseyó, por un cargo que siempre estuvo en otras manos, realmente poderosas. La fragilidad de ese cargo contrasta con la enorme importancia que su portador le confiere. La caída del viejo se produce en pocos minutos, como podría acontecer con la de cualquiera de nosotros. El reconocimiento social, que parecía tan consolidado y permanente, tan seguro y confiable, se desvanece en pocos minutos. La pregunta fundamental aquí, desde una perspectiva wittgensteiniana, es: ¿cómo consigue Murnau *decir* tantas cosas a través de un filme mudo? Más mudo, inclusive, que lo habitual, porque el director se propuso suprimir todos los letreros, dejando tan sólo aquello que puede ser leído dentro del propio cuadro (como la carta de destitución del portero). De

manera que el espectador tiene tan sólo las imágenes y la extraordinaria interpretación de Jannings para captar todo eso. ¿Cómo tiene que ser el lenguaje del cine para poder decir tanto con, aparentemente, tan poco?

En verdad, la anécdota literal del filme puede ser banal. ¿Por qué enorgullecerse tanto de un simple puesto de portero, y por qué desesperarse tanto por perderlo? ¿Por qué el ex portero no compra un periódico y se pone a la búsqueda de otro empleo? ¿Se trata acaso del último empleo del mundo? Pero, como se vio en el ensayo introductorio, lo que se muestra no siempre coincide con la estructura conceptual del filme. Así como es increíble que Scotty encuentre a Madeleine en medio de la multitud (en *Vértigo*, de Hitchcock), así también es poco creíble la conducta del portero, sobre todo antes de su destitución. Pero nada de eso es lo fundamental. Esas acciones esquemáticas e inverosímiles están siendo utilizadas para construir conceptos. La bicicleta de Ricci, así como el uniforme del portero, son elementos donde los conceptos-imagen se apoyan. La pérdida de la bicicleta, así como la pérdida del uniforme, suponen la pérdida de una condición, de una investidura, de una dignidad, de un ser. Los objetos y personajes no interesan literalmente: ellos pueden ser poco plausibles psicológicamente, sin que por ello dejen de ser filosóficamente representativos y notables. Murnau muestra de manera ejemplar que se pueden hacer afirmaciones acerca del ser humano y de su condición por un medio no proposicional y, no obstante, articulado y con recursos que no incluyen el sonido o el habla; que lo que puede ser mostrado puede ser dicho, pero en un lenguaje con otra estructura que el presentado por Wittgenstein.

El impacto afectivo de las imágenes de Murnau se logra plenamente a través del lenguaje mudo. No hacen falta palabras para instaurar un concepto-imagen de la fragilidad, la impostura y la caída. Recordemos la secuencia desde la noticia de la destitución hasta el regreso del portero al hotel el día siguiente, después de dejar el uniforme en la estación de tren. Se trata del primer día en su nueva condición. Antes vimos al portero sentado, bebiendo agua, después de cargar pesadas maletas. Vemos al gerente que entra y observa al portero sentado, bebiendo un refresco. ¿Cómo sabemos que es un gerente? Por la vestimenta y el porte. ¿Cómo sabemos que está malhumorado y contrariado por lo que ha visto? Por sus gestos decididos. El portero se entera de su destitución por una carta,

que podemos leer en el propio cuadro. Toda la tristeza y frustración son transmitidas por la actitud del actor. Pero las elecciones de perspectiva y encuadre resultan fundamentales: en el momento de ser destituido, el gerente da la espalda al portero, y éste, balbuceante e inseguro, trata de continuar hablando con él, de no dar la conversación por terminada, de llamar aún su atención. Más tarde, vemos el uniforme colgado dentro de un armario, de frente al espectador, y se crea visualmente un vínculo entre el hombre y la prenda. Vemos que el hombre toma el uniforme y lo esconde entre sus ropas. ¿Qué va a hacer con él? Vemos que, más tarde, en la calle, se lo pone y va vestido con él hasta su casa. ¿Por qué está haciendo esto? ¿Es preciso agregar palabras? Ya vimos, al comienzo del film, los festejos y homenajes de los vecinos. «Ah, es evidente que no quiere que sepan que fue destituido». Las actitudes del portero durante la fiesta de compromiso de la hija son perfectamente autoexplicativas, y el sueño de realización personal termina de consolidar el contenido transmitido. Todos entienden que, al día siguiente, se detenga, a pocos metros del hotel, sin saber qué hacer con el uniforme, hasta que vemos que lo coloca en el guarda-equipajes. «Lo va a retirar más tarde, está decidido a llevar una doble vida». No precisamos que nos digan nada. Todo está claro. ¿Porque está siendo «mostrado»? No, porque está siendo *dicho*, en otra articulación, en otra articulación de símbolos.

Las actitudes y comportamientos visuales del actor son una pieza fundamental de ese mecanismo expresivo. No puede haber en el cine mudo, por ejemplo, un contraste entre lo que el actor hace y lo que dice; todo lo que él dice es lo que hace, él es sus movimientos. No se puede dar una sorpresa al espectador, en el sentido de hacer que el actor que representa al gerente, por ejemplo, no exhiba en el momento de ver al portero fuera de su lugar de trabajo sus intenciones de echarlo. Esto, ciertamente, podría conseguirse con letreros, pero estamos suponiendo que queremos, como Murnau, suprimirlos totalmente. El actor tiene que reaccionar literalmente frente a lo que le sucede, porque, si no, sus gestos podrían confundir al espectador. Si el portero reaccionase con alegría y supremo júbilo ante la noticia de su despido, pensaríamos que no hemos entendido alguna cosa. O tendría que aparecer un letrado que dijese: «Frente a la noticia, decide no hacer caso». Si ante el despido, el portero adopta la actitud de angustia y desesperanza, nadie va a sentir la falta del

letrero, ni va a preguntarse qué es lo que está sucediendo con él. El cine mudo se ve, así, obligado a cierto conductismo: lo que sabemos de la vida interior de los personajes lo debemos averiguar a través de lo que podemos observar en sus acciones. Tal vez por eso fue siempre tan difícil llevar la literatura de Proust al cine, una empresa que ni el gran Luchino Visconti consiguió sacar adelante, y que Volker Schlöndorff y Raúl Ruiz consiguieron sólo a medias.

En este análisis, he suprimido el vergonzoso añadido en donde Murnau decide arruinar su propia obra. Después de que la cámara abandona al viejo portero en el baño en donde trabaja como peón, ¡parece un letrero!, el primero (y esto ya es una derrota formal), que dice: «Aquí debería terminar la historia del portero. Pero al autor le dio pena abandonar a un pobre viejo en espera simplemente de su muerte, y decidió agraciárselo con un final inesperado». En ese oprobioso final, el portero recibe una inesperada herencia y se torna millonario, gastando altas sumas de dinero en el hotel donde antes trabajaba y ayudando a sus amigos pobres.

En verdad, la infelicidad y degradación del viejo portero nunca se debieron, ciertamente, a falta de dinero. La pérdida del uniforme fue la pérdida de la dignidad y del propio valor de su persona, que nada tienen que ver con riqueza o pobreza. El portero sólo recuperaría su dignidad si fuera nuevamente admitido como portero del gran hotel, y se le permitiera de nuevo cargar sus pesadas maletas, sintiendo que es indispensable en ese lugar, y que es el mejor en ese tipo de servicios (como lo ha soñado en la primera noche después de su despido, en donde transporta maletas que varios hombres fuertes no consiguen cargar). Todo el dinero del mundo, según lo que fue presentado previamente en el filme, no lo compensaría. Los trajes elegantes que ahora puede comprar no van a compensar nunca el uniforme perdido, ya que ninguna otra prenda tendrá para él la significación que éste poseía. De alguna manera, en ese añadido Murnau parece burlarse de la densidad de su propio personaje, al suponer que el dinero, adquirido sin esfuerzo personal y sin realización de ninguna especie, como un súbito golpe de suerte, podría reconciliar una personalidad atormentada. El genio se burla, así, de su propia obra. Debemos salir de la sala, o parar nuestro vídeo, en el momento en que la cámara abandona al viejo portero en el fondo de su amargura, y olvidarnos piadosamente del resto.

Considerada como la primera película hablada de la historia del cine, *El cantor de jazz* de Alan Crosland hace un uso contrapuntístico de silencio y sonido, mostrando que las mayores posibilidades expresivas del cine surgen por contraste. El adolescente Jackie (Bobby Gordon) es el único hijo del pastor judío Rabinowitz (Warner Oland), quien es el cantor oficial de la sinagoga. El pequeño Jackie tiene una voz magnífica y grandes dotes para el canto, pero no se inclina por la música religiosa sino por el jazz, que se transforma, desde muy pronto, en una auténtica pasión. Su padre se horroriza ante estas tendencias profanas, que considera degradantes de la voz con la que Dios quiso agradecer a su hijo, y lo castiga duramente después de sorprenderlo cantando jazz en un salón. Jackie es descendiente de cinco generaciones de cantores religiosos, y el pastor quiere que él siga esa misma tradición, sucediéndolo como cantor oficial de la sinagoga. Al contrario del pastor, la madre de Jackie, Sara (Eugenie Besserer), comprende que el hijo tenga sus propias preferencias, a pesar de que lamenta la gran decepción del padre. Refiriéndose a las canciones del servicio religioso, Sara le dice a su esposo: «Jackie las guarda en su mente, pero no en su corazón». Después del último castigo, el pequeño huye de la casa, en busca de su propio destino y jurando no volver nunca más.

Pasan los años y Jackie se transforma en un adulto (interpretado por el cantor Al Jolson), que ha desarrollado sus dotes y comienza a recibir propuestas interesantes de trabajo, especialmente después de conocer a Mary Dale (May McAvoy), una influyente mujer del mundo del espectáculo que, de inmediato, se deja seducir por el talento del joven. Una vez triunfante, Jack, cuyo nombre artístico ahora es Jack Robin, regresa a la casa paterna en el día del cumpleaños de su padre, «con el corazón lleno de amor», llevando regalos y buscando una reconciliación. La madre le recibe con los brazos abiertos, y para ella Jack canta algunas alegres canciones de su repertorio. En ese momento llega el pastor y al ver al hijo que ha regresado, se emociona primero vivamente. Pero al oírle cantar canciones profanas vuelve a endurecer su corazón y lo expulsa de casa. Destrozado, Jack dice que ha regresado esa vez, pero que no lo hará nunca más.

El conflicto se plantea de manera dramática cuando, en la misma noche en que Jack va a debutar en Broadway, en la gran oportunidad que

ha venido esperando durante toda su vida, su padre enferma gravemente y reclama su presencia, asegurando que si el hijo canta el Kol Nidre esa noche, le perdonará. La sangre judía clama dentro de Jack, pero su amor por el espectáculo y el jazz lo atraen de manera irresistible. Por un lado, la mujer a quien ama y el empresario que confía ciegamente en él; por el otro, su anciana madre y su padre moribundo. Prisionero de ese dilema, Jack comenta: «No tengo derecho a decepcionar a ninguna de esas personas».

Por lo que se puede ver, *el cantor de jazz* del título es, entonces, una denominación altamente significativa, y no un mero rótulo. Alude a alguien que no tendría, formalmente, derecho a ser un cantor de jazz. Significa tanto como «el rebelde» o «el hereje», ya que la película no muestra, simplemente, a alguien que trata de ser un cantor de jazz, sino a alguien que nace en circunstancias en que no podría serlo y en las cuales crea un terrible conflicto al transformarse en uno. Ser «el cantor de jazz» es abrirse el propio camino contra todos los obstáculos, es la muerte del padre, del hogar, de las tradiciones, la decepción familiar, la elección dramática del propio rumbo contra todas las presiones externas. Sin embargo, se presenta este conflicto como algo que puede ser superado a través de una reflexión profunda acerca de la vida, la opción libre y el talento musical. Ya el filme se abre con la siguiente frase, que transmite la clave de la solución : «El jazz puede ser la expresión incomprendida de una oración», y más adelante, cuando Jack está dudando entre cantar para su padre moribundo o estrenar en Broadway, su madre le dice: «Es inútil. Si cantas y Dios no está en tu voz, tu padre lo notará». Esto sugiere que no se trata de que Jack deba renunciar a ser cantor de jazz para continuar la tradición religiosa, sino que debe cantar jazz con devoción religiosa, o sea, con la misma convicción y honestidad con la que su padre cantaba el Kol Nidre. El propio Jack se lo dice a alguien, en un momento de la película: «Nosotros, los del mundo del espectáculo, también tenemos nuestra religión».

Independientemente de la trama, marcadamente melodramática y sobreactuada, y del hecho de que el filme sea un agradable musical, con competentes números de canto y danza, es la forma de la obra, su sintaxis revolucionaria, su ingeniosa conjugación de imagen y sonido, lo que la tornan importante desde el punto de vista filosófico. En efecto, la pe-

lícula comienza como un filme mudo tradicional, con letreros y mímica. El pequeño Jackie canta una canción en el salón de donde lo sacará su airado padre, y el filme se torna, entonces, sonoro. Cuando el jovencito está en la casa paterna, el film se vuelve mudo otra vez. Después de algunos minutos, vemos a Jack adulto en una casa de espectáculos, en donde es invitado a cantar algunas de sus canciones. De nuevo, el film se transforma en sonoro, pero cuando el espectador espera que, después de la música, se retorne a la mímica del cine mudo, se asiste milagrosamente a un parlamento de Jack dirigido al público: «Ustedes no vieron nada todavía, ustedes no vieron nada». Y continúa cantando otras canciones. El regreso a la casa paterna continúa el mismo tipo de contrapunto: Jack llega dentro de una película muda, se reencuentra emocionadamente con su madre, que está sola en casa, y, después de algunos minutos, Jack le dice que va a cantar para ella. El filme se torna sonoro, como cada vez que se canta alguna canción. Pero terminada la canción, no se retorna al cine mudo, sino que Jack mantiene una conversación animada y juguetona con su madre, después de lo cual continúa cantando para ella. Cuando llega el pastor, gritando airadamente «¡Paren!», inmediatamente después del grito se vuelve al cine mudo. Toda la agria discusión con el padre y la segunda expulsión de la casa paterna se desarrolla mediante mímica y letreros.

Ante el advenimiento del sonido, se podría, simplemente, haberlo «introducido» de manera directa e inexpresiva. Alan Crosland lo pone en práctica a través de una metodología de contraste. La película ha planteado desde el comienzo una dicotomía entre Sagrado y Profano, Autoritario y Libre, Tradicional y Nuevo. El contrapunto sonido/silencio es utilizado para desarrollar en imágenes estas dicotomías, para expresarlas en los momentos adecuados. El mundo tradicionalista y autoritario del pastor queda siempre soterrado en el cine mudo, así como los duros comienzos de Jack, y el sonido adviene como una promesa de algo nuevo y libre. El primer parlamento del film es una manifestación de la autonomía de Jack, que ha cantado, esa noche, de manera consagratoria. Pero es, al mismo tiempo, una manifestación de la autonomía del cine. Es muy importante que él hable después de aquel gran acontecimiento, que se lo muestre como un hombre nuevo. El regreso a la casa paterna es, en cambio, un regreso a lo antiguo y tradicional, a lo represivo. Pero

Jack trae «amor en su corazón», e introduce el sonido en su viejo hogar, como una promesa de una vida mejor. La presencia del pastor vuelve a sumir toda aquella buena intención en el más profundo silencio. No obstante eso, después de la conciliación Sagrado/Profano a través de la música (el jazz puede ser, también, una oración), el filme acabará en medio del resplandeciente sonido de una canción, que marca, al mismo tiempo, la autonomía de Jack, la solución del conflicto y el nacimiento de un nuevo lenguaje para el cine.

Alan Crosland nos ha mostrado, a través de un auténtico clásico (bastante despreciado por los «entendidos»), que el lenguaje del cine no es algo que se obtenga tan sólo «agregando» sonido y parlamentos a las imágenes del cine mudo, sino articulando ambas cosas de una manera radicalmente nueva. Las imágenes de *El cantor de jazz*, incluso las «mudas», ya no tienen ni podrían tener el mismo valor que las imágenes de los filmes de Murnau o Griffith, porque a éstos les faltaba la posibilidad, siempre abierta, del contrapunto entre silencio y habla. Este es el primer filme que ha ganado, legítimamente, el derecho a callar. Y a demostrar, tal vez contra Wittgenstein, que ese callar no es algo que «limita» lo que puede ser dicho, sino la continuación de lo dicho por otros medios.

En *La diligencia*, famoso *western* de John Ford, un grupo heterogéneo de personas viaja en un carruaje que debe atravesar territorio indio sin suficiente protección del ejército. Dallas, una prostituta (Claire Trevor), Josiah Boone, un médico borracho y decadente (Thomas Mitchell), una mujer embarazada que va a reunirse con su marido militar, un jugador de cartas (John Carradine), un comerciante de bebidas con apariencia de pastor (por lo cual lo llaman a veces Reverendo) y el poderoso banquero de la ciudad, que está robando una gran suma de dinero, además del cochero (Andy Devine) y el guarda. A éstos se juntará en el camino Ringo Kid, un pistolero fugitivo de la justicia (John Wayne). Los pasajeros de la diligencia, cuando parte, están divididos en clases: el banquero, la mujer del militar y el vendedor con apariencia de pastor pertenecen a la clase decente y trabajadora; la prostituta, el médico borracho y el pistolero pertenecen a una clase inferior; el jugador ocupa una posición intermediaria, algo lúdica, entre su modo de vida baja y su apariencia y actitudes caballerescas. Durante el terrible trayecto (cuyo punto culminante es el espectacular ataque de los apaches), los marginados por

la sociedad se comportan valientemente, mientras que los representantes de los sectores «decentes y respetables» de la sociedad se muestran pusilánimes o pasivos.

Más específicamente: (a) la dama trata a la prostituta con desprecio durante todo el tiempo: antes de partir, dice a las otras señoras que la tendrá que soportar por poco tiempo, pues el viaje no es tan largo; se cambia de lugar en la mesa cuando paran para comer y rechaza fríamente todos los ofrecimientos de Dallas de ayudarla (siendo la única otra mujer en la diligencia). Pero cuando da a luz en medio del trayecto, la asisten abnegadamente la mujer a quien ha despreciado y el médico borracho que ayuda en el parto. («Hice muchos partos, pero el último es siempre el más bonito»). (b) El médico borrachín reasume decididamente su responsabilidad profesional y humana, al verse obligado a asistir durante el parto en condiciones calamitosas. (c) El jugador empedernido ofrece galantemente su protección a la dama, la defiende y resguarda durante todo el viaje, y está a punto de usar la última bala disponible para que ella no caiga en manos de los apaches cuando pierde la vida por una bala del Ejército que se aproxima. (d) El pistolero que debe ir preso se enamora sinceramente de la prostituta y se entrega voluntariamente a la justicia después de ajustar cuentas con los tres hermanos Plummer. Mientras tanto, el «Reverendo» Peacock se muestra como un pusilánime que sólo piensa en su seguridad, es el único que vota en contra de la continuación del viaje sin escolta, se asusta de la presencia de la mujer apache del tabernero, y recibe un flechazo que lo salva de tener que usar un arma; finalmente, el banquero ladrón no piensa en otra cosa sino en llegar a destino con su botín.

Los biógrafos de Wittgenstein nos cuentan que el gusto que tenía por los filmes de vaqueros provenía de llamarle la atención los problemas morales que se planteaban en ellos, su mostración directa y sin comentarios (los que serían, invariablemente, sinsentidos). Wittgenstein consideraba las obras literarias como superiores en contenido moral a libros académicos sobre cuestiones de ética (como, por ejemplo, los de Schlick o G. E. Moore, que trataban de poner los problemas morales en palabras y razonamientos). ¿Era entonces para Wittgenstein la moral algo perteneciente al orden de las emociones? Wittgenstein mismo fue sumamente escueto al referirse a estos asuntos, de manera que es legítimo aquí recordar a un buen comentarista:

En la ciencia pretendemos conocer los hechos; en los problemas de la vida, los hechos carecen de importancia. En la vida, lo importante es la capacidad de responder ante el sufrimiento del prójimo. El asunto es sentir correctamente. La filosofía del *Tractatus* apunta en la dirección de mostrar cómo es posible el ‘conocimiento’. Pero, en su visión del mundo, a este conocimiento se le relega a un segundo plano. El vehículo con que transmitir el sentimiento, cosa que está en el primer plano de la vida, es el poema o la fábula. Los cuentos de Tolstoi impresionaron de una manera especial a Wittgenstein a este respecto, según nos dice Paul Engelmann; y lo mismo se puede decir de las primeras películas del Oeste americano, que vio como fábulas o moralidades. (Alan Janik y Stephen Toulmin, *La Viena de Wittgenstein*, capítulo 5: «El *Tractatus* reconsiderado»).

Los problemas morales mostrados en *La diligencia*, según Wittgenstein, no podrían ponerse en el lenguaje del *Tractatus*, pero no porque no se puedan escribir en un papel —ya que eso, ciertamente, puede hacerse, y habitualmente lo hacemos— sino porque no pueden entenderse tan sólo a partir de lo que está allí escrito. Precisan de una mediación de la sensibilidad, y es precisamente esa mediación la que el cine utiliza de manera esencial; si las cuestiones morales tienen una dimensión emocional inextirpable, los conceptos con los que tratamos cuestiones morales tienen que ser logopáticos. El cine no sólo «presenta» personajes, hechos, acontecimientos, sino que los «pone en escena», creando un «ambiente» que supera un informe puramente objetivo de la situación.

Este filme no es mudo, pero, según Wittgenstein, puede mostrar algunas cosas que no se pueden decir (con sentido). El silencio que esos filmes presentan no es literal, pero, en verdad, ellos guardan silencio acerca de actitudes volitivas delante del mundo que estarían, para Wittgenstein, fuera de los límites del lenguaje, tanto del mudo como del hablado. Según nuestras tesis anteriores, John Ford (como ya el cine mudo) conseguiría decir (y no sólo mostrar) esos sinsentidos (éticos, por ejemplo) inalcanzables para el lenguaje escrito articulado. De todas maneras, la distinción mudo/sonoro es irrelevante para la cuestión de la problematización de la tesis de Wittgenstein acerca de los límites del lenguaje, pues la imagen cinematográfica consigue decir más allá del lenguaje de palabras, tanto en el cine mudo como en el sonoro y hablado. Lo que los filmes de cowboys consiguen, según Wittgenstein, mostrar, en realidad el cine los dice en

nuevas articulaciones, si no creemos en límites absolutos del lenguaje. El cine sólo revienta los límites de la proposición articulada.

Construcción de un concepto: desigualdad cínica. (Los patrones que se limpian los zapatos con las exigencias obreras)



Desecho. *La huelga*
(Serguei Eisenstein, Rusia, 1924)

Serguei Eisenstein fue muy sensible a la construcción de conceptos mediante imágenes, y en sus a menudo confusas anotaciones teóricas se refiere bastante a este aspecto conceptual del cine. Pero las metáforas y asociaciones que hizo en sus filmes más famosos —*La huelga* (1924), *El acorazado Potemkin* (1925) y *Octubre* (1927)— son, en su inmensa mayoría, intencionadamente primarias, porque él quería alcanzar y emocionar a la mayor parte del pueblo, y especialmente a las clases más bajas. No estaba interesado en sutilezas ni en complicaciones. Sin embargo, sus filmes son extraordinarios desde el punto de vista visual, aun a costa de su elementalidad ideológica (como tuvimos ocasión de discutir en el «Ejercicio Marx»).

Elijo aquí un conjunto de escenas tomadas del filme *La huelga*. Un grupo de trabajadores de una fábrica están reunidos para discutir sobre

las exigencias que van a plantear a los patronos: reducción de los horarios de trabajo, aumento salarial del 30%, plan de carrera. En la siguiente escena, aparecen cuatro ricos accionistas, gordos, fumando ostentosamente sus cigarros y lanzando mucho humo, reunidos alrededor de una mesita de vidrio en un enorme y lujoso salón. Nuevamente se muestra a los obreros, ahora designando a uno de ellos para llevar las reivindicaciones a los patronos, escritas en un papel. Se muestra a los obreros consolidando sus lazos de solidaridad y acentuando que no hay traidores entre ellos. Las reivindicaciones llegan finalmente a las manos de los cuatro poderosos patronos. Se enfoca sus rostros escépticos, duros, de superioridad. Un letrero aparece: «¡Qué escándalo! ¡Han introducido política en la fábrica!»

Aparecen policías a caballo persiguiendo y acorralando a la multitud de obreros, que corren despavoridos por el bosque. Corte. Nuevamente la lujosa sala. Uno de los patronos dice, con una sonrisa desagradable: «Y ahora, una sorpresa». Y ante el regocijo de los otros accionistas gordos, hace surgir de la mesa de vidrio un pequeño bar lleno de bebidas finas. Corte. Ataque policial contra los obreros. Uno de ellos ordena a los otros que se sienten, para impedir ser atropellados por los caballos de los policías. Los obreros se sientan en el césped. Los policías los rodean con sus caballos de patas amenazadoras. Corte. Se muestra a los accionistas que continúan bebiendo y fumando sus humeantes cigarros. El mismo de antes dice: «Pero aún hay más», y muestra un nuevo exprimidor de limones. La acción de exprimir limones se alterna con las imágenes de los obreros siendo exprimidos por los caballos de los policías. De repente, algo cae encima del zapato brillante de uno de los gordos accionistas y lo mancha; horrorizado, pide algo para limpiarlo; el otro patrón le pasa entonces el papel de las exigencias obreras y el otro limpia su zapato con él.

Aquí no sólo se construye con imágenes el concepto de una desigualdad social inmensa, sino de una desigualdad social cínica, en el sentido de plenamente aceptada como natural, y de la que se puede hacer abierta ostentación. No es preciso esconderla, sino que el poder acumulado es tanto, que ya no es necesario ocultar los mecanismos de dominación y el desprecio por las reivindicaciones obreras. En este sentido, Eisenstein se anticipó en décadas al traumático paso de la ideología a la razón cínica en

la filosofía política. Ahora el enemigo ya no es el escéptico, sino el cínico, aquel que ya no puede ser «desenmascarado» porque la máscara se transformó en rostro que puede ser públicamente expuesto sin problemas.

Más filmes que no callan

Filmes que nos dejan mudos: *El viaje a la Luna* (Georges Méliès, 1902) – *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914) – *Diferentes de los otros* (Richard Oswald, 1919) – *Nosferatu* (Friedrich Murnau, 1922) – *Entreacto* (Réne Clair, 1924) – *El nacimiento de una nación* (David W. Griffith, 1924) – *La huelga* (Sergei Eisenstein 1924) – *Metrópolis* (Fritz Lang, 1926) – *El enemigo de las rubias* (Alfred Hitchcock, 1927) – *El maquinista de la General* (Buster Keaton, 1927) – *El cantor de jazz* (Alan Crosland, 1927) – *La caja de Pandora* (Georg Wilhelm Pabst, 1928) – *Un perro andaluz* (Luis Buñuel, 1928) – *Chantaje* (Alfred Hitchcock, 1929) – *El ángel azul* (Josef von Sternberg, 1930) – *La edad de oro* (Luis Buñuel, 1930) – *Límite* (Mario Peixoto, 1931) – *M, el vampiro de Dusseldorf* (Fritz Lang, 1931) – *Luces de la ciudad* (Charles Chaplin, 1931) – *Cero en conducta* (Jean Vigo, 1933) –. No todas estas películas son literalmente mudas, o enteramente mudas, pero lo son desde el punto de vista del contrapunto explicado en este Ejercicio.

Películas que tematizaron la cuestión del cine mudo: *Cantando bajo la lluvia* (1952) de Stanley Donen presenta en tono de comedia la situación difícil de las actrices bonitas de voz chillona que sufrieron con el paso del mudo al sonoro. En 1976, Mel Brooks hizo una película llamada *Silent Movie*, donde un director en decadencia trata de salvar el estudio haciendo una película muda, pero protagonizada por actores y actrices famosos del momento. *The artist* (2011), de Michel Hazanavicius, es un filme donde se cuenta el drama de un actor de éxito del cine mudo (Jean Dujardin) sumido en la total decadencia con el advenimiento del sonoro. Alguien dijo que éste fue el segundo filme mudo que ganó un óscar, al lado de *Alas* (1927) de William Wellman, pero esa afirmación ignora, precisamente, la idea del contrapunto: hoy es tan imposible hacer un filme mudo como era imposible en 1927 hacer un filme sonoro. Desapa-

recieron las condiciones para hacer hoy un filme mudo como los que fueron realizados hasta 1929. *The artist* no es un filme mudo; es una reflexión en imágenes sobre el cine mudo y sobre las posibilidades expresivas del cine. Imita el estilo mudo – con actores moviendo los labios, letreros, etc – pero lo que presenta sólo podría ser realizado en los días de hoy, técnicamente y en su significación conceptual. El filme muestra el cine mudo a partir del sonoro como sólo el cine sonoro podría hacerlo. La sesión donde el productor (John Goodman) presenta un filme sonoro es toda muda; aquí se muestra el sonoro de manera muda, un contraste imposible para el cine mudo. Al mismo tiempo, muestra cómo la acción es plenamente comprensible con los recursos del mudo, pero muestra esto con los recursos del sonoro. Lo que este filme tiene de genial es su meta-lenguaje, lo que es capaz de decir sobre el cine de una manera performática, no referencial.

Bibliografía

- Adorno, T. (1977). *Terminología filosófica*, Taurus, Madrid.
- Aristóteles. (1992). *Poética*, Gredos, Madrid.
- (1998). *Metafísica*, Gredos, Madrid. Edición trilingüe. (2ª edición).
- Bacon, F. (2011). *La gran restauración (Novum Organum)*, Tecnos, Madrid.
- Boutang, P. A. (1986). *Polanski par Polanski*, Editions du Chêne, París.
- Cabrera, J. (1996, 2014, 2ª edición). *Crítica de la moral afirmativa. Una reflexión sobre nacimiento, muerte y valor de la vida*, Gedisa, Barcelona.
- (2007). «El carácter trans-estético de los conceptos-imagen», *La Ventana Indiscreta. Revista de cine y filosofía*, año 2, núm. 5, Buenos Aires, págs. 4-8.
- (2009). «Para una descomprensión filosófica del cine: el caso Inland Empire de David Lynch», *Enl@ce. Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento*, año 6, núm. 2, Universidad del Zulia, págs. 111-127.
- (2009). «El tema del “impedimento” en el cine de Michelangelo Antonioni», *Making of: cuadernos de cine y educación*, núm. 69, págs. 51-60.
- (2013). «Eutanasia poética. Reflexiones sobre cine y filosofía», *Revista Ética y Cine Journal*, vol. 3, núm. 2, Buenos Aires, págs. 11-19.
- Carnap, R. (1978). «La superación de la Metafísica mediante el análisis lógico del lenguaje», en Ayer, A. J, *El positivismo lógico*, FCE, México.
- Carrière J. C. (1994). *The secret language of film*, Random House, 1994.
- Cavell, S. (1981). *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*, Harvard University Press, Harvard.
- Caro, P. (1955). *El neorrealismo cinematográfico italiano*, Editorial Alameda, México.
- Castello, G. (1965). *El cine neorrealista italiano*, Eudeba, Buenos Aires.

- Deleuze, G., (1994). *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1*, Paidós, Barcelona.
- (1996). *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*, Paidós, Barcelona.
- Descartes, R. (1980). *Obras escogidas*, Editorial Charcas, Buenos Aires.
- Dudley, A. (1976). *The Major Film Theories: An Introduction*, Oxford University Press. [Trad. cast.: *Principales teorías cinematográficas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981].
- Eisenstein, S. (1990). *El sentido del cine*, Siglo XXI, México.
- (1990). *La forma del cine*, Siglo XXI, México.
- Elena, A.; Díaz López, M. (Coord.), *Tierra en trance. El cine latinoamericano en cien películas*, Alianza editorial, Madrid.
- Espelt, R. (2001). *Jonás cumplió los 25. La educación formal en el cine de ficción*, Laertes, Barcelona.
- Falzon, C. (2002). *Philosophy Goes to the Movies. An introduction to Philosophy*, Routledge, Nueva York.
- Fariña, J. J.; Solbakk, M. (2012). *(Bio)ética y Cine. Tragedia griega y acontecimiento del cuerpo*, Letra Viva, Buenos Aires.
- Freeland, C., Wartenberg, T. (eds.) (1995). *Philosophy and Film*, Routledge, Nueva York.
- Hegel, G. W. F. (1995). *Lecciones sobre la Historia de la Filosofía I*, Fondo de Cultura Económica, México.
- (2007). *Fenomenología del espíritu*. Fondo de Cultura Económica, México.
- (2008). *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. Casa Juan Pablos, México.
- Heidegger, M. (1987). *De camino al habla*, Odós, Barcelona.
- (1989). *Serenidad*, Ediciones del Serbal, Barcelona.
- (1992). «El origen de la obra de arte», en *Arte y poesía*, Fondo de Cultura Económica, México.
- (2000). *Ser y tiempo*, Fondo de Cultura Económica, México.
- (2001). *Introducción a la metafísica*. Gedisa, Barcelona (4ª reimpresión).
- (2007). *Los conceptos fundamentales de la Metafísica: mundo, finitud, soledad*, Alianza, Madrid.
- Hume, D. (1981). *Tratado de la naturaleza humana*, Editora Nacional, Madrid.
- Kant, I. (1981). «¿Qué es la ilustración?», en *Filosofía de la Historia*, Fondo de Cultura Económica, México.
- (1990). *Fundamentación de la Metafísica de las costumbres*. Austral. Espasa-Calpe. (9ª edición).
- (2000). *Crítica de la Razón Práctica*, Alianza, Madrid.
- (2000). *Lógica*. Akal, Madrid.
- Kant, I.; Constant, B. (2012). «¿Hay derecho a mentir?» Tecnos, Madrid.

- Locke, J. (1980). *Ensayo sobre el entendimiento humano*, Editora Nacional, Madrid.
- Lukacs, G. (1966/67). *Estética*, Grijalbo, Barcelona.
- Marx, K. (2005). *Crítica de la Filosofía del Derecho de Hegel*, Ediciones del Signo, Buenos Aires.
- (2007). *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, Colihue, Buenos Aires.
- Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine*, Paidós, Barcelona.
- Nietzsche, F. (1983). *La genealogía de la moral*, Alianza, Madrid.
- (1986). *Más allá del bien y del mal*, Alianza Editorial, Madrid/Buenos Aires.
- (1986). *Crepúsculo de los ídolos*, Alianza Editorial, Madrid.
- Peña-Ardid, C. (1992). *Literatura y cine*. Cátedra, Madrid.
- Platón (2003). *Obra completa*, Gredos, Madrid, 2003.
- Rorty, R. (1996). *Contingencia, ironía y solidaridad*, Paidós, Barcelona.
- Sartre, J. P. (1954). *El ser y la nada*. Iberoamericana, Buenos Aires (2ª edición).
- Schopenhauer, A. (1991). *Sobre la filosofía de universidad*. Editorial Tecnos, Madrid.
- (2005). *El mundo como voluntad y representación I y II*, Fondo de Cultura Económica, Barcelona.
- Tomás de Aquino (2014). *Suma Teológica*, I: 1q. 1-26, Biblioteca de Autores Cristianos, Thesaurus, Madrid.
- Truffaut, F. (1996). *El cine según Hitchcock*, Alianza Editorial, Madrid, 1996.
- Toulmin, S.; Janik, A. (1974). *La Viena de Wittgenstein*, Taurus, Madrid, 1974.
- Verdone, M. (1979), *El neorrealismo*, UNAM, México.
- Wittgenstein, L. (1989). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Alianza Universidad, Madrid (edición bilingüe, alemán/español).
- (2003). *Investigaciones filosóficas*, Instituto de Investigaciones Filosóficas, UNAM, México.
- Zizek, S. (Comp). (1994). *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*, Manantial, Buenos Aires.



Esta obra se encuentra disponible en Acceso Abierto para copiarse, distribuirse y transmitirse con propósitos no comerciales. Todas las formas de reproducción, adaptación y/o traducción por medios mecánicos o electrónicos deberán indicar como fuente de origen a la obra y su(s) autor(es).

g

